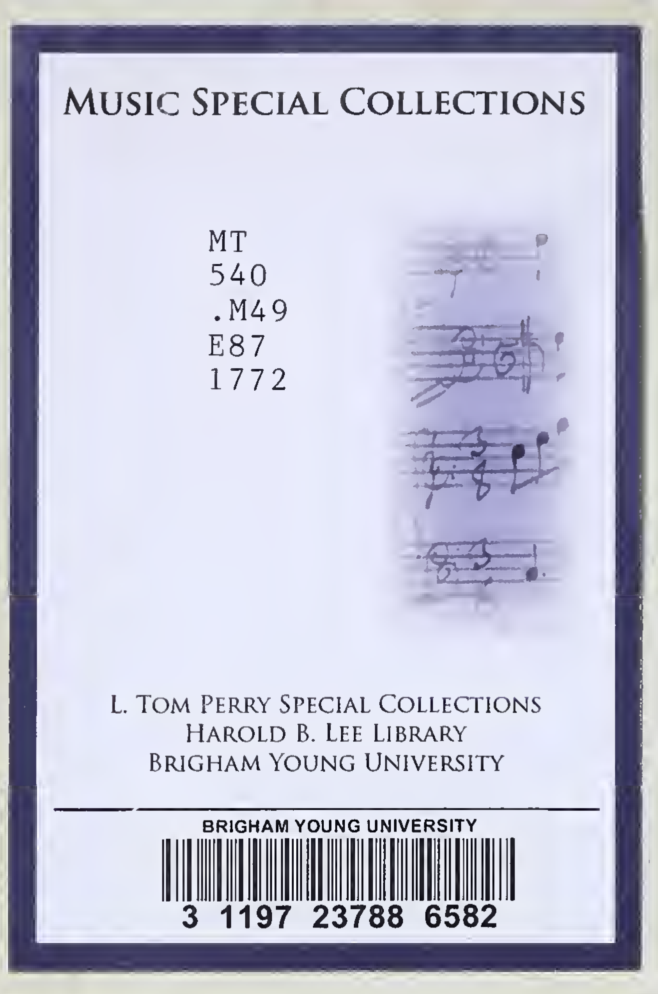
Principes pour la Harpe de Méyer, et Morceaux de Musique qui peuvent se jouer sur la harpe et le Clavessin.

ex libris de St julien.
. officier de dragons.



ESSAI
SUR
LA VRAIE MANIERE
DE
JOUER DE LA HARPE,
AVEC
UNE METHODE DE L'ACCORDER.

Par PHILIPPE-JACQUES MEYER.

ŒUVRE PREMIER.



A PARIS,
Chez l'Auteur, Place des Victoires, vis-à-vis l'Hôtel de Massiac.

M. DCC. LXIII.
Avec Permission.



A MADAME,

MADAME DU TAILLY.



ADAME,

LES talens doivent leurs hommages aux Muſes & aux Graces. Ce titre ſuffiroit pour m'encourager à vous préſenter cet Ouvrage, ſi la crainte de vous offrir un préſent ſi peu digne de vous ne m'en détournoit.

Cependant les bontés dont vous m'a-

vez toujours comblé, m'encouragent, & la protection ſignalée dont vous m'avez honoré juſqu'aujourd'hui, me font eſpérer que vous voudrez bien recevoir cet Eſſai de mes talens, ſinon comme un hommage digne de vous plaire, du moins comme une foible marque de la reconnoiſſance dont je ſuis pénétré, & du reſpectueux attachement avec lequel j'ai l'honneur d'être,

MADAME,

Votre très-humble & très-obéiſſant Serviteur,
MEYER.



ESSAI
SUR
LA VRAIE MANIERE
DE
JOUER DE LA HARPE,
AVEC
UNE MÉTHODE DE L'ACCORDER.



ARMI les Inſtrumens de Muſique que nous connoiſſons aujourd'hui, la Harpe mérite aſſurément de tenir un rang des plus diſtingués. Soit que l'on conſidere ſon antiquité, ſoit que l'on faſſe attention à la douceur de ſon harmonie, ſoit enfin que l'on regarde ſon étendue, l'on conviendra également qu'il n'en eſt gueres de plus beaux, de plus harmonieux, ni de plus capable de flatter l'oreille & de toucher le cœur.

L'antiquité la plus reculée fait mention de la Harpe, quoique les Romains n'en parlent que comme d'un Inſtrument uſité parmi les Etrangers.

L'Hiſtoire Sainte en fait l'Inſtrument favori du fameux Prophéte

Roi. Les Celtes, peres des Gaulois & des Germains, ainsi que les Anglo-Saxons, s'y distinguoient, & si par la suite elle paroît avoir été oubliée pendant plusieurs siecles, elle eut cela de commun avec tous les Arts, qui n'ont repris vigueur qu'après la renaissance des Lettres. Il étoit enfin réservé à nos jours, de voir cet instrument porté à un degré de perfection qu'il n'avoit jamais eû, & qui sûrement parviendra à son comble depuis qu'on commence à s'y appliquer en France, qui est le centre des Arts & la protectrice des talens.

J'ai dit que de nos jours seulement cet Instrument a été porté à un certain degré de perfection; car en entendant les Anciens parler de la Harpe, il ne faut pas s'imaginer que l'Instrument dont ils font mention ait été semblable à celui que nous connoissons aujourd'hui sous ce nom. Il en contenoit tout au plus les premiers élémens, & n'étoit composé que d'un très-petit nombre de cordes, qui accordées d'une certaine façon, servoient à accompagner le chant, ou plutôt une espece de déclamation mélodiée des Anciens.

Du tems de David, le *Kinnor* des Hébreux, qu'on a coutume de traduire par *Harpe*, avoit la forme d'un △, & étoit monté de neuf cordes, qui selon toutes les apparences formoient une suite réguliere de neuf tons, & par conséquent suffisante pour faire une espece d'accompagnement.

La Musique s'étant perfectionnée par la suite, il falloit donner également une plus grande étendue aux Instrumens, & c'est ainsi qu'on a vû naître peu à peu une Harpe, qui à la vérité n'a plus rien de commun avec celle des Anciens que les sons harmonieux & le nom; mais dont les changemens même sont autant de degrés de perfection qui la rendent recommandable & digne de plaire.

Il y a déja long-tems que cet Instrument est en possession de faire les délices de plusieurs Nations policées, & de charmer surtout les Cours d'Angleterre, d'Allemagne & d'Italie; mais ce n'est que depuis un petit nombre d'années qu'il a commencé d'être connu comme il faut en France. Le Public, après en avoir apperçu tout le mérite, se plaignit avec raison d'être réduit à cet égard aux simples leçons d'un petit nombre de Maîtres, sans qu'aucun d'entre eux ait jugé à propos de publier des principes sûrs, qui servissent de base aux Commençans, & missent les Amateurs en état de se perfectionner eux-mêmes par la pratique.

J'ai crû devoir entreprendre cette tâche, quoique je ne ſente que trop combien peu mes forces répondent au deſir que j'ai de donner au Public un Ouvrage digne de lui être préſenté. Mais en lui communiquant les connoiſſances que j'ai pû acquérir par un travail aſſidu, & par une étude approfondie, j'oſe pourtant me flatter qu'il voudra bien recevoir favorablement le tribut que je crois lui devoir en reconnoiſſance de l'accueil favorable qu'il a fait à mes foibles talens.

Ce tribut conſiſte dans une expoſition ſimple de la maniere de jouer de la Harpe, avec les agrémens & le goût qui lui ſont propres. Chaque Inſtrument exige une maniere de jouer particuliere, & qui eſt fondée dans les principes généraux de l'harmonie, autant que dans la nature de l'Inſtrument. Chaque inſtrument eſt auſſi ſuſceptible de certains agrémens, qui ne ſont qu'à lui, & c'eſt de la connoiſſance & de l'exécution de ces manieres & de ces agrémens, que dépend le charme que la Muſique doit produire dans notre oreille & dans notre cœur. J'entreprendrois en vain de donner une idée parfaite des manieres qu'exige la Harpe, ainſi que du goût dans lequel elle demande à être jouée.

L'œil ne ſuffit pas pour lire ces expreſſions dans un Livre, il faut que l'oreille en entende l'exécution; mais du moins aiderai-je par la note la mémoire de ceux qui, après avoir entendu l'exécution, la voudront imiter en s'exerçant eux-mêmes.

La Harpe contient quatre octaves d'*ut*, elle monte juſqu'en *fa* en-haut, & peut deſcendre juſqu'en *ſi* en-bas. On appelle la moitié d'en-haut la partie du deſſus, & on lui deſtine la main droite; l'autre moitié s'appelle la partie de la Baſſe, & on lui deſtine la main gauche. Les ſept pédales, qui ſont placées au pied de l'Inſtrument, ſervent à faire les demi-tons; ainſi l'harmonie de la Harpe ceſſe d'être bornée, puiſque par le moyen de ces pédales on peut former douze demi-tons, qui ſeront tantôt ♯, tantôt *b*. Ayant la Harpe devant ſoi, on a quatre pédales du côté du pied droit, & trois du côté du gauche.

La premiere pédale du côté droit, c'eſt-à-dire, celle qui eſt le plus proche du pied droit, change ce *mi b* en *mi* ♮, & par cette raiſon on l'appelle la pédale de *mi*.

La ſeconde forme le *fa* ♯, & s'appelle pédale de *fa*.

La troiſiéme forme le *ſol* ♯, & s'appelle pédale de *ſol*.

La quatriéme forme le *la* ♯, & s'appelle pédale de *la.*

Les trois de l'autre côté ſont deſtinées pour le pied gauche.

La premiere, qui eſt le plus proche du pied, change le *ſi b* en *ſi* ♮, & s'appelle pédale de *ſi.*

La ſeconde forme l'*ut* ♯, & s'appelle pédale d'*ut.*

La troiſiéme forme le *ré* ♯, & s'appelle pédale de *ré.*

Ces mêmes dièſes deviennent auſſi des *b* ſur la Harpe, ſelon la modulation dans laquelle on joue; ſçavoir,

fa ♯ devient *ſol b.*
ſol ♯ devient *la b.*
la ♯ devient *ſi b.*
ut ♯ devient *ré b.*
ré ♯ devient *mi b.*

En parlant des pédales, je donne en même-tems une méthode pour mettre la Harpe d'accord.

La Harpe eſt montée ordinairement de 32 cordes; dont la premiere d'en-haut eſt un *fa*, & la derniere d'en-bas un *ſi.* Par précaution on emploie des cordes rouges pour les *ut*, & des cordes bleues pour les *fa.*

Prenez la ſeiziéme corde, en commençant à compter de la premiere d'en-haut, qu'on appelle *fa*, cette corde ſera un *mi*; mettez cette corde à l'uniſſon avec le *mi b* de quelqu'autre Inſtrument.

Accordez la corde de *ſi*, qui eſt au-deſſus, à la quinte parfaitement juſte en montant. Prenez enſuite la corde qui doit former le *ſi* de l'octave en deſcendant, & accordez-là à l'octave juſte; prenez enſuite la corde de *fa*, qui eſt au deſſus de ce *ſi* que vous venez d'accorder, & faites-en une quinte juſte en montant; prenez la corde d'*ut*, qui eſt au-deſſus de ce *fa*, & faites-en un quinte de ce même *fa;* accordez enſuite l'octave de l'*ut* en deſcendant, & elle fera la quinte du *fa* qui eſt au-deſſus; accordez le *ſol* qui eſt immédiatement au-deſſus, à la quinte du dernier *ut;* accordez le *ré*, qui eſt au-deſſus de ce *ſol*, à la quinte du *ſol;* accordez l'autre *ré*, qui eſt plus bas, à l'octave juſte de celui-ci; accordez le *la*, qui eſt au-deſſus, à la quinte du dernier *ré* en-bas, que vous venez d'accorder, ce *la* ſera la note ſenſible de *ſi b*, qui ſera le ſon principal de la gamme du *ſi b*, & toute la gamme ſera accordée. Il ne reſte qu'à accorder parfaitement juſte les octaves dans les autres gammes, avec celles que vous venez d'accorder, & la Harpe ſera bien accordée en *ſi b.*

La raiſon pour laquelle je prens ce mode pour le mode principal ſur la Harpe, c'eſt parcequ'il eſt le plus commode pour former tous les autres, car on ſeroit beaucoup plus embarraſſé de former le *la* ✕ avec le *ſi bémol*, la Harpe étant accordée en *mi b*, que de former le *la b* avec le *ſol* ✕, la Harpe étant accordée en *ſi b*. Cependant on l'accorde quelquefois en *mi b*, qui demande le *la b*, par rapport de certaines pieces de Muſique dont le mode eſt *mi b*, ou *ut* avec la tierce mineure, & c'eſt pour être en ce cas moins gêné du côté de l'exécution.

Pour accorder le *la b* il faut ſeulement faire le *ſol* ✕ moyennant la pédale, lequel donnera le ton de *la b*, & il faut accorder ce *la*, qui eſt à côté, à l'uniſſon dudit *ſol* ✕, & accorder de même les autres octaves. Le premier *allegretto* & l'*adagio* ſont dans le mode de *mi b*, & il faudra pour cet effet accorder le *la* naturel en *la b*, pour toutes ces autres pieces, on peut laiſſer le *la* dans le ton naturel.

Tab. I.

Dans la premiere Figure on voit la poſition des doigts en montant diatoniquement. C'eſt le troiſiéme doigt de la main droite qui touche l'*ut* ou la dix-huitiéme corde, en commençant à compter en-haut, & qui ſera une corde rouge. Je poſe par principe le 3. 2. 1. & après le 4. 3. 2. 1. doigts.

Il eſt des cas où il y a juſtement une octave à faire; alors on peut employer les doigts dans l'ordre repréſenté dans la deuxiéme Figure, ſur-tout quand il s'agit d'une prompte exécution, ce qui eſt repréſenté par les triples croches, & on ſe gêneroit beaucoup en voulant ſuivre le principe de la premiere Figure, comme on peut s'en convaincre par la Fig. 3.

La quatriéme Figure fait voir qu'en pareil cas on doit employer 3. 2. 1.

On peut auſſi ſuivre la cinquiéme Figure, mais on feroit très-mal de prendre la poſition de la Fig. 6.

La ſeptiéme Figure fait voir la poſition des doigts en deſcendant diatoniquement.

En pareil cas il vaudra mieux de ſuivre la Fig. 8. que la Fig. 9, ſur-tout quand il s'agit d'une prompte exécution.

Les 10. 11. 12. 13. 14. Fig. font voir la poſition dans les cas que ces Fig. repréſentent, dont les 12-14 ſe trouvent dans la Sonate.

Les positions des doigts dans les Basses, sont représentées par la quinziéme Figure, laquelle fait voir que le pouce doit être employé autant que le mouvement de la mesure le permet.

Il est représenté par le 1, auquel on doit joindre les 2. 3. 4. doigts, lesquels il faut passer comme la figure le fait voir, & former depuis l'*ut* un accord composé de *sol*, *mi* & *ut* en descendant; il n'y a que le pouce qui frappe la corde, les autres doigts lui servent d'appui, & le bras qui n'en a point, en est beaucoup soulagé. Il y auroit beaucoup à dire sur ce qui regarde la partie la plus belle, qui est celle des Basses sur cet instrument; mais on se borne à remarquer que les Basses, quand elles sont frappées près de la consonne, brillent plus qu'en aucun endroit, & qu'il n'y a que le pouce qui en puisse tirer les meilleurs sons, parce qu'il est plus fort que les autres doigts. Dans les Fig. 16. 17. 18. on peut employer les autres cas par leur position naturelle.

On verra dans les exemples où on peut se servir de la même facilité.

Quand on trouve deux 1. dans l'échelle qui marque le dessus, il faut destiner l'un à la main droite & l'autre à la gauche, ce qui est à remarquer dans les exemples qui se trouvent dans les Fig. 19-20.

Pour ce qui regarde l'harmonie ou les accords de la Harpe, j'ai mis ici ceux qui sont les plus nécessaires & les plus aisés à faire avec leurs Basses; voyez la vingt-uniéme Fig. On verra dans la vingt-deuxiéme Figure plus clairement ce que j'ai déja dit à l'occasion des pédales; sçavoir, que le *sol* ♯ devient *la b*, ou que le *la b* est exprimé par le *sol* ♯, ce qui est marqué dessous, & ainsi des autres. J'ai représenté quelques accords dans lesquels ces *b* sont employés & exprimés par les ♯. La vingt-troisiéme Figure fait voir tout cela.

Dans le cas que la vingt-quatriéme Figure représente, on peut suivre le principe de la septiéme Figure, ou en montant celui de la quatriéme Figure, où j'emploie 3. 2. 1.----3. 2. 1.

La position de la vingt-cinquiéme Figure peut passer, mais elle ne vaut pas la précédente. La vingt-sixiéme Figure demande la même position. (Ce passage se trouve p. 12. dans la septiéme mesure de la Gigue.) Celui de la vingt-septiéme Figure s'y trouve également. La vingt-huitiéme Figure fait voir des passages qui se forment sur le principe de la vingt-quatriéme Figure, & se trouvent p. 15. dans le *Moderato*. Ceux de la 29. 30. 31e. Figure, se trouvent p. 12. dans la Gigue.

Tab. II. & III.

On trouvera ſur ces Tables les manieres qui forment le goût de l'harmonie & de la mélodie. Je commence d'abord par les manieres qui accompagnent les accords, pour les rendre plus expreſſifs & plus agréables. Il y en a une qui s'appelle harpegement. Il y a pluſieurs ſortes d'harpegemens, dont le plus ſimple eſt celui qui eſt repréſenté dans l'accord de la Fig. 33-34, où les premiers accords font voir la maniere de les écrire, & les notes ſuivantes la façon de les jouer. La 35-36. Figure repréſentent d'une maniere plus claire la poſition des Fig. 16 & 17. La Fig. 37. repréſente dans la Baſſe les accords, que la Fig. 34. donne dans le deſſus, & qui ſe forment dans la Figure précédente. Fig. 36. Les Fig. 38-39. font voir des Baſſes, qu'on appelle Batteries. J'en déſigne les manieres avec la poſition des doigts dans pluſieurs cas.

Je remarque au ſujet de ces Baſſes, que quand elles ſont exécutées vivement, elles ne font pas d'effet, à cauſe de la vibration des cordes, qui, touchées trop vîte ſucceſſivement, produiſent un friſſonnement qui fait tort à l'harmonie. On trouvera pour cette raiſon l'*adagio* p. 13. & l'*allegretto* p. 14. pour faire voir à peu près le genre de Muſique dans lequel ces Baſſes peuvent être employées. Les maniéres qui doivent accompagner la mélodie ou le chant, ſont repréſentées par les Fig. 43. 44. 45. 46.; chaque premiere barre doit être jouée comme elle eſt repréſentée dans celle qui la ſuit. Les Fig. 47, 48. 49. 50. 51. 52. 53. repréſentent différentes manieres où la note qui ſe trouve dans la ligne ſupérieure doit être jouée comme elle eſt exprimée dans celle qui eſt deſſous. Les exemples ſont tirés des pieces qui ſe trouvent dans la ſuite.

Tab. III.

La cinquante-quatriéme Figure s'explique d'elle-même Les Fig. 55. 56. 57. 58. 59. font voir des eſpeces de mordans qui ſont uſités dans les *adagio* & les airs tendres. Il y en a des ſimples & des doubles; leur effet, ainſi que la doigté, ſe trouve en bas de chacun. La Fig. 60. fait voir une cadence que l'on appelle battue. Il faut bien prendre garde à la maniere de finir la cadence, qui eſt différente dans les cas où elle ſe termine par en-haut ou par en-bas.

La soixante-uniéme Figure représente le même agrément, marqué dans la Fig. 52; il demande presque toujours la note sensible, comme par exemple, le *fa* ♯ ou le *sol* ♯. L'agrément de la soixante-deuxiéme Figure demande également la note sensible.

La soixante-troisiéme Figure représente l'emploi & la marche des pédales par une suite d'accords.

Tab. IV. & V.

La Fig. 64. offre les six premiers accords de la Fig. 63. Les Fig. 65-70. sont différentes manieres d'harpegemens pour les six accords précédens. La Figure 71. représente l'harpegement de la Fig. 65. marchant par tous les accords de la Fig. 63.

Tab. VI. & VII.

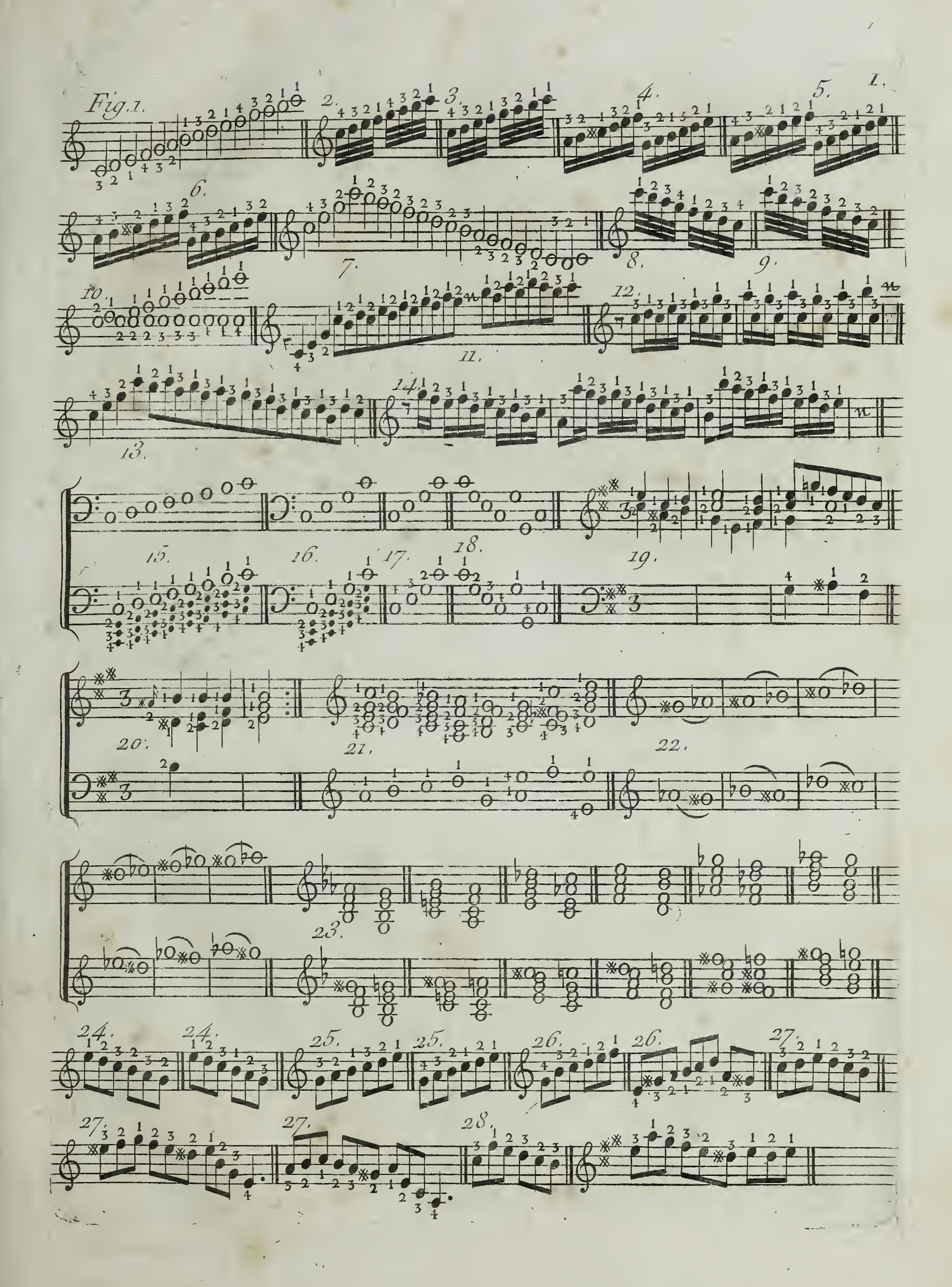
Les Figures de ces Tables contiennent plusieurs passages qui se trouvent dans les Œuvres que je vais publier, & qui demandent quelques explications en faveur des Commençans, & où l'on trouv[illegible]nvois pour ces Figures.

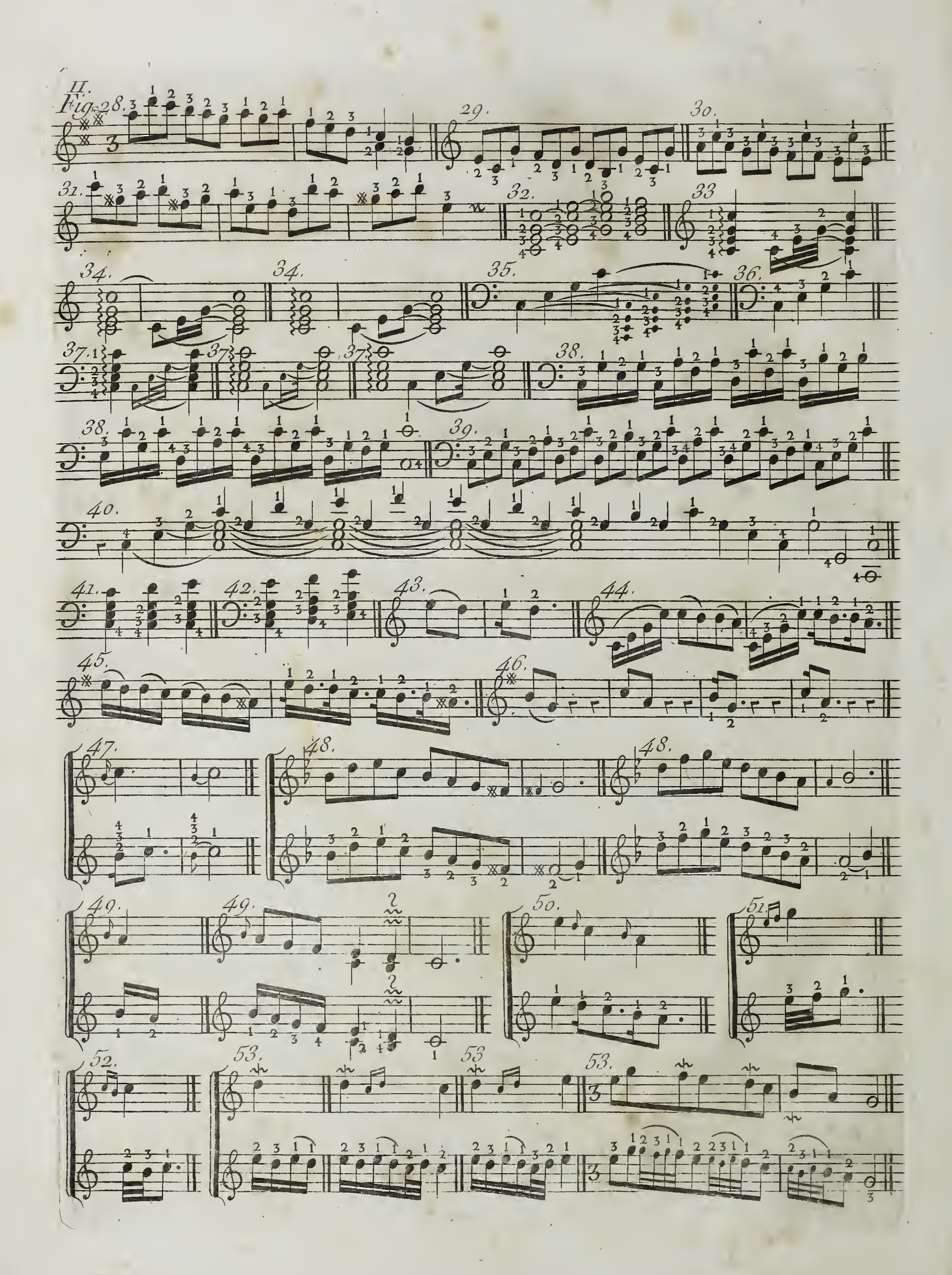
FIN.

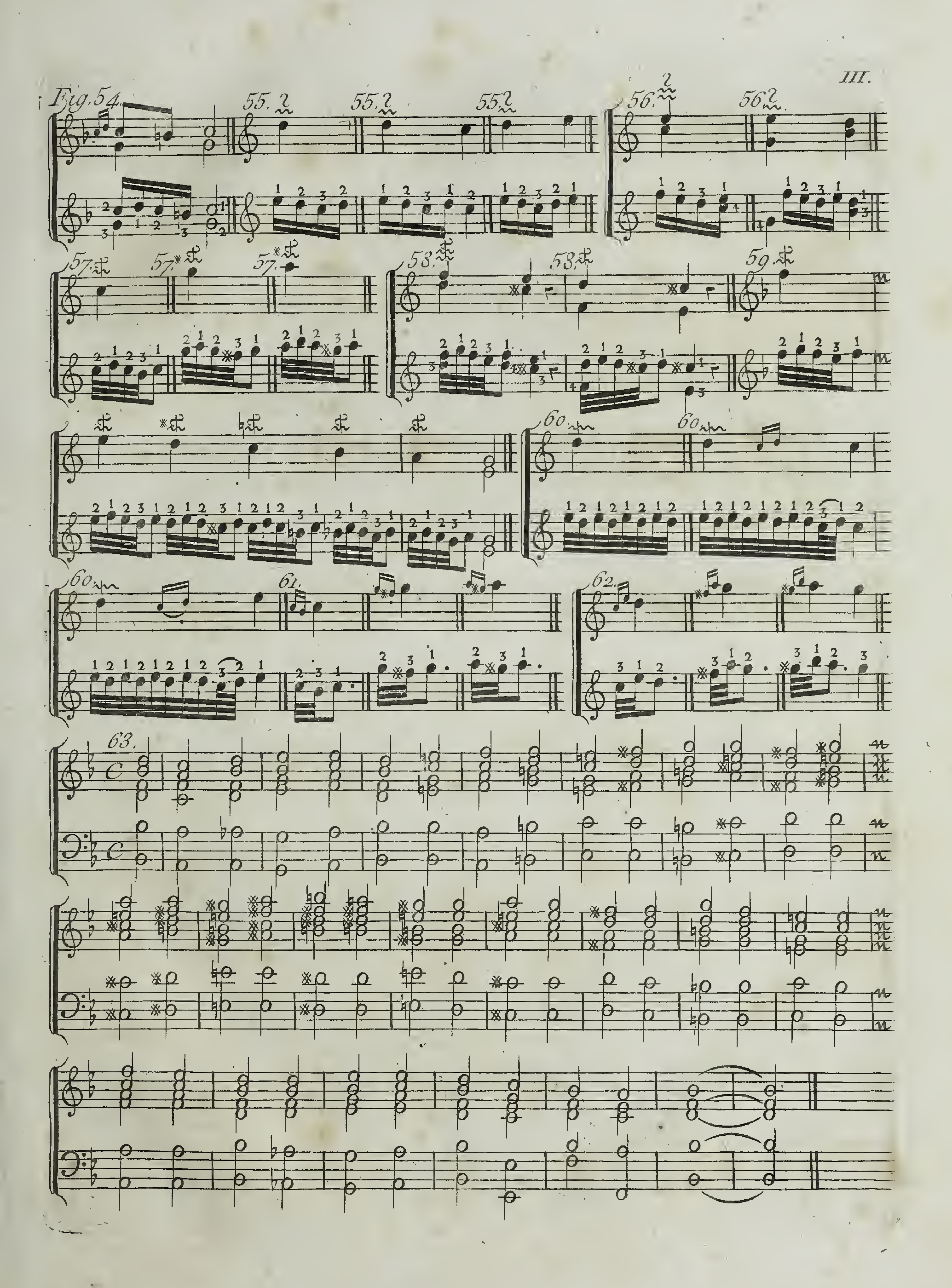
APPROBATION.

J'Ai lû par ordre de Monseigneur le Chancelier un Manuscrit qui a pour titre: *Essai sur la vraie maniere de jouer de la Harpe*, & j'ai crû qu'on pouvoit en permettre l'impression. Fait à Paris, ce 22 Juillet 1763. BROT.

De l'Imprimerie de P. AL. LEPRIEUR, Imprimeur du Roi, rue S. Jacques, à l'Olivier.

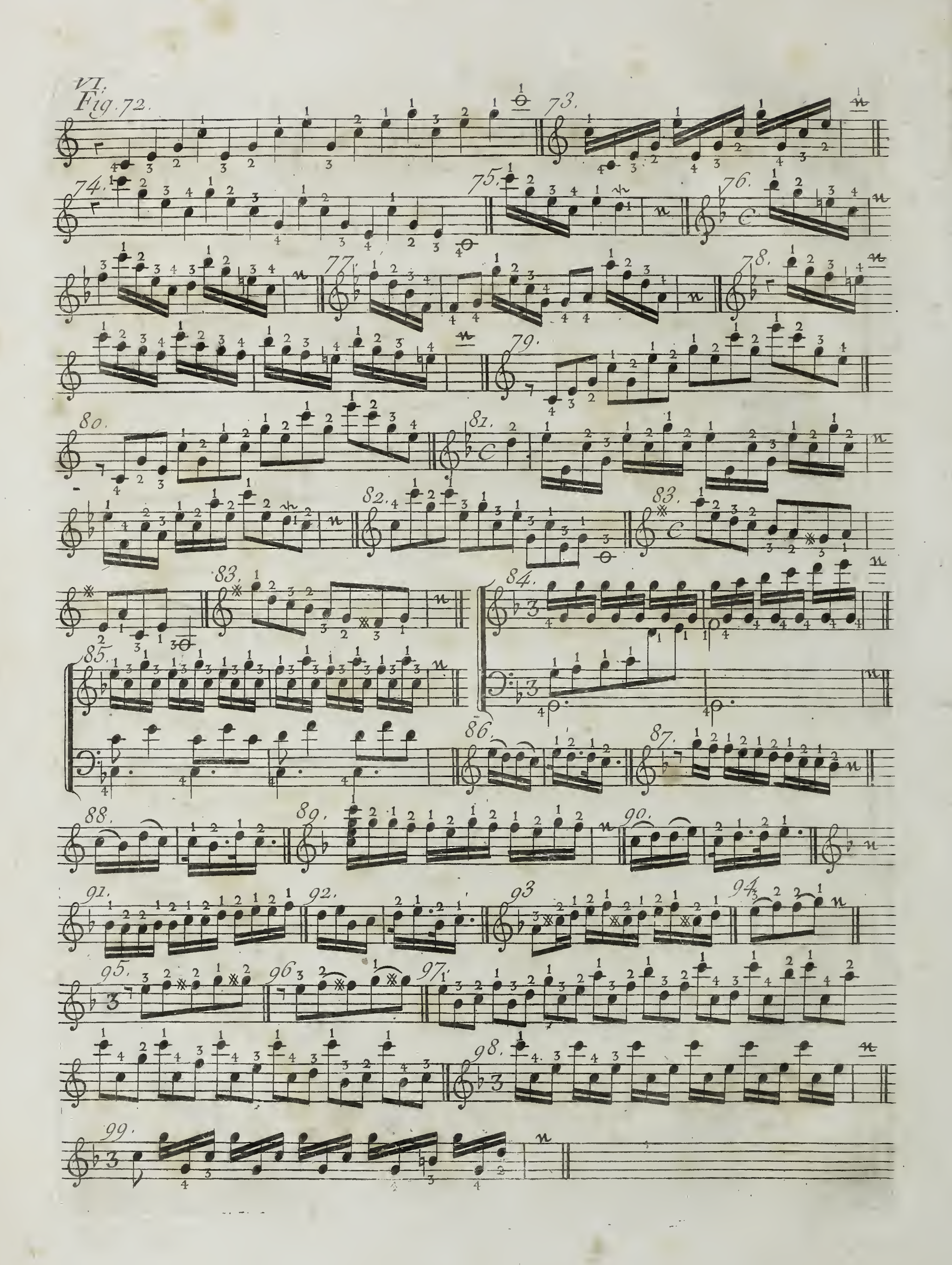

Fig.1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.

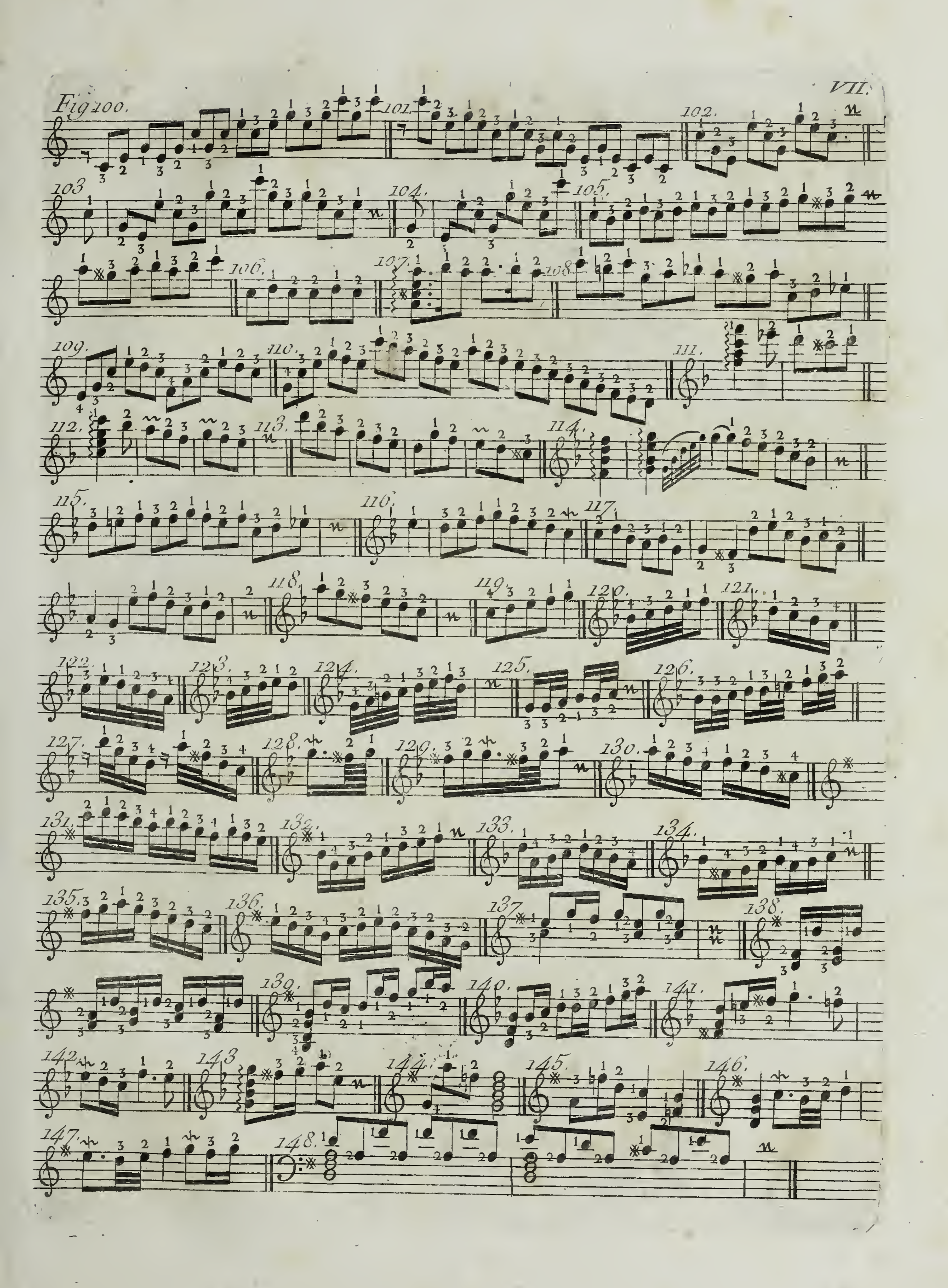

II.
Fig. 28.
29.
30.
31.
32.
33
34.
34.
35.
36.
37.
37.
37.
38.
38.
39.
40.
41.
42.
43.
44.
45.
46.
47.
48.
48.
49.
49.
50.
51.
52.
53.
53
53.

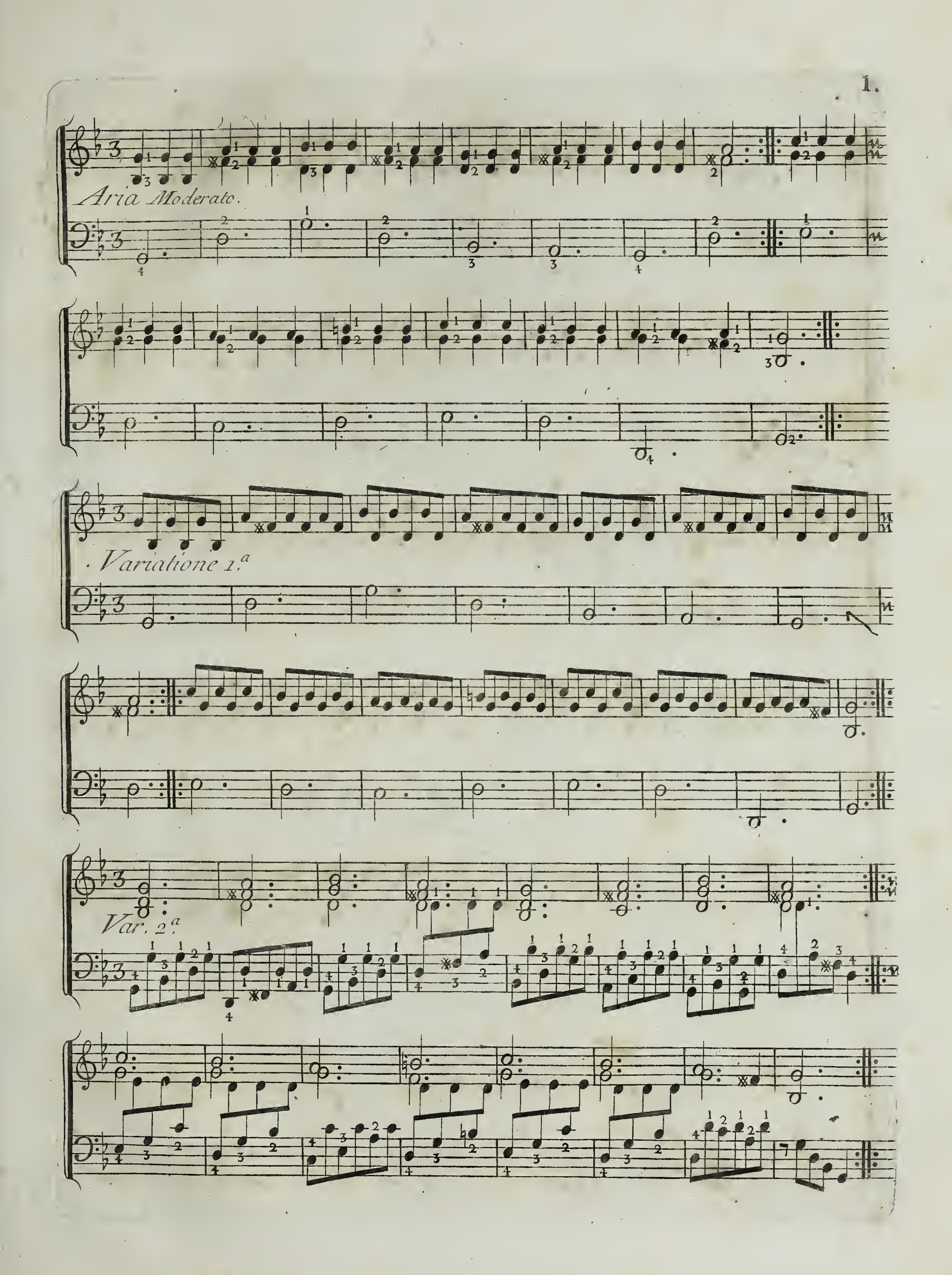

Fig. 54.
55.
56.
57.
58.
59.
60.
61.
62.
63.


IV.
Fig. 64.
65.
66.
67.
68.
69.
70.


Fig. 71.

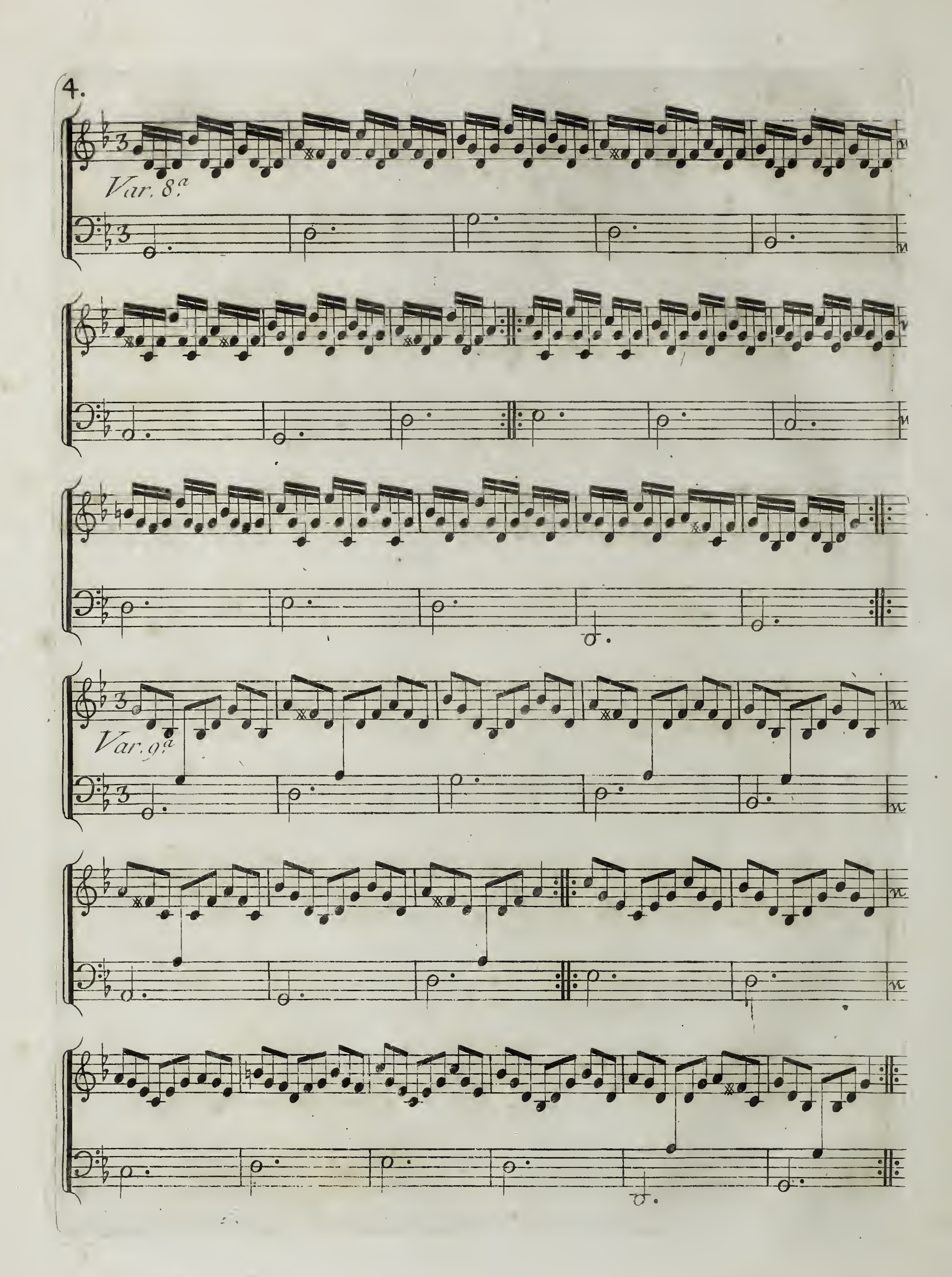

VI.
Fig. 72.
73.
74.
75.
76.
77.
78.
79.
80.
81.
82.
83.
83.
84.
85.
86.
87.
88.
89.
90.
91.
92.
93
94.
95.
96
97.
98.
99.

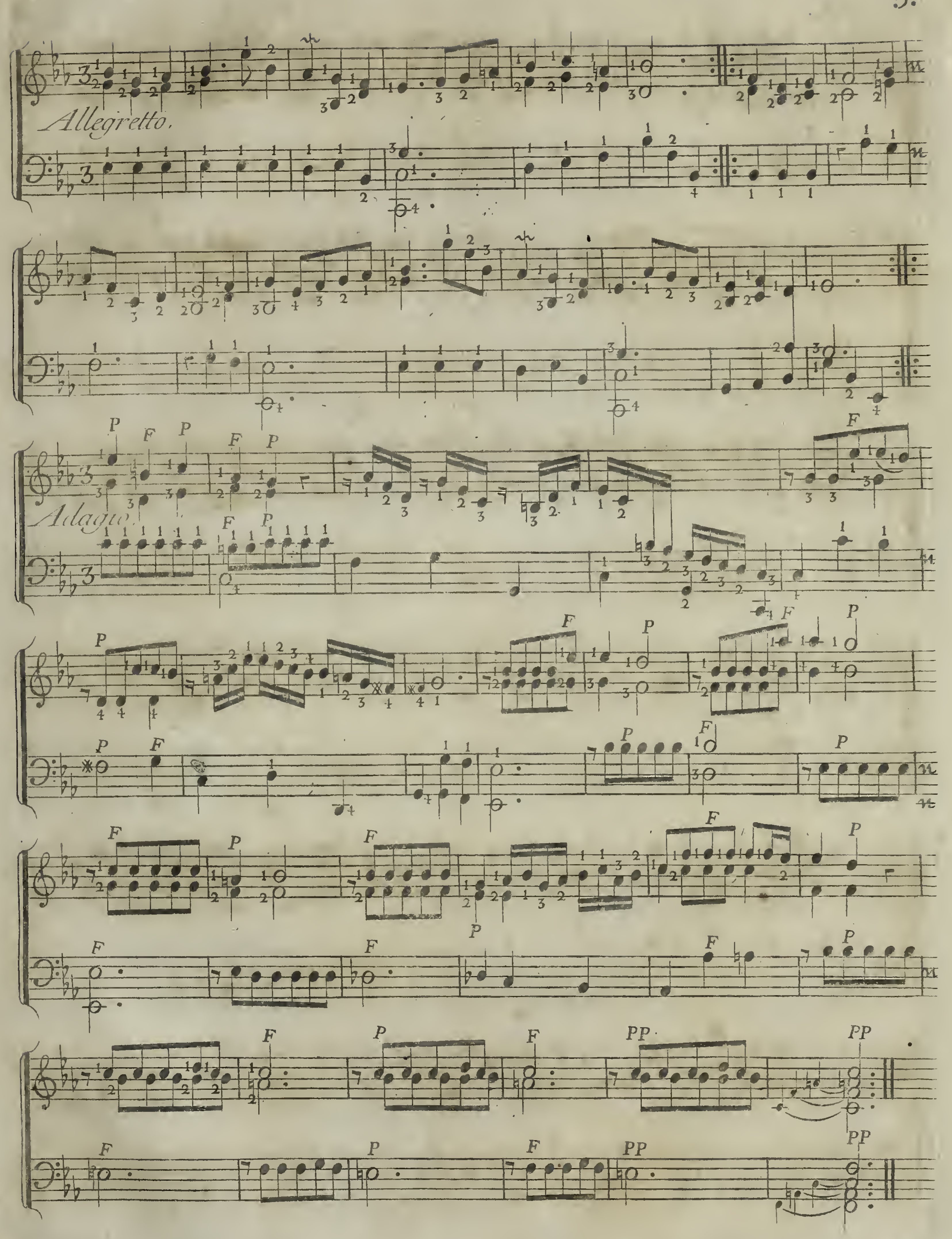

VII.
Fig. 100.
101. 102. 103 104. 105.
106. 107. 108.
109. 110. 111.
112. 113. 114.
115. 116. 117.
118. 119. 120. 121.
122. 123. 124. 125. 126.
127. 128. 129. 130.
131. 132. 133. 134.
135. 136. 137. 138.
139. 140. 141.
142. 143. 144. 145. 146.
147. 148.

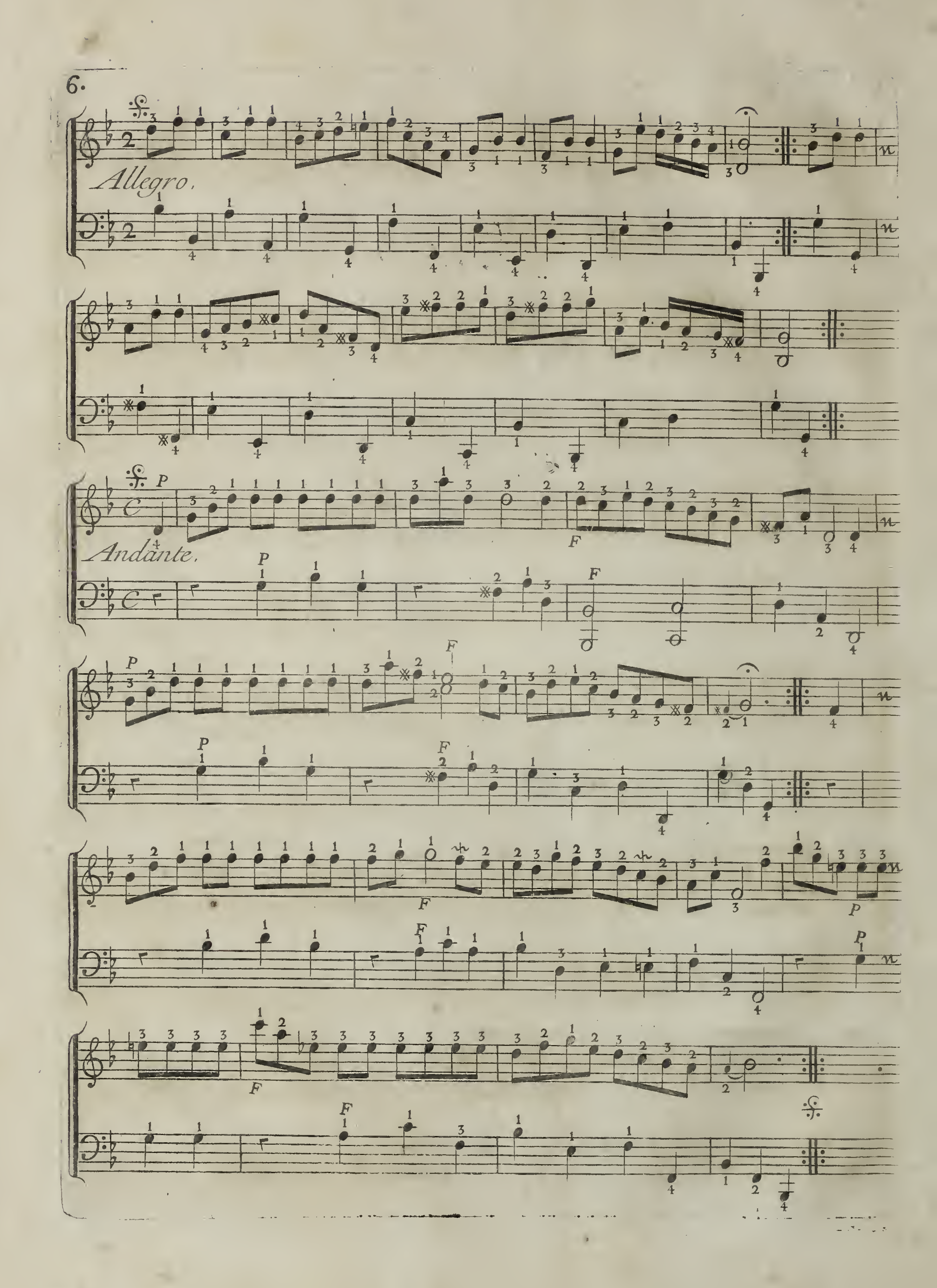

Aria Moderato.
Variatione 1.a
Var. 2.a

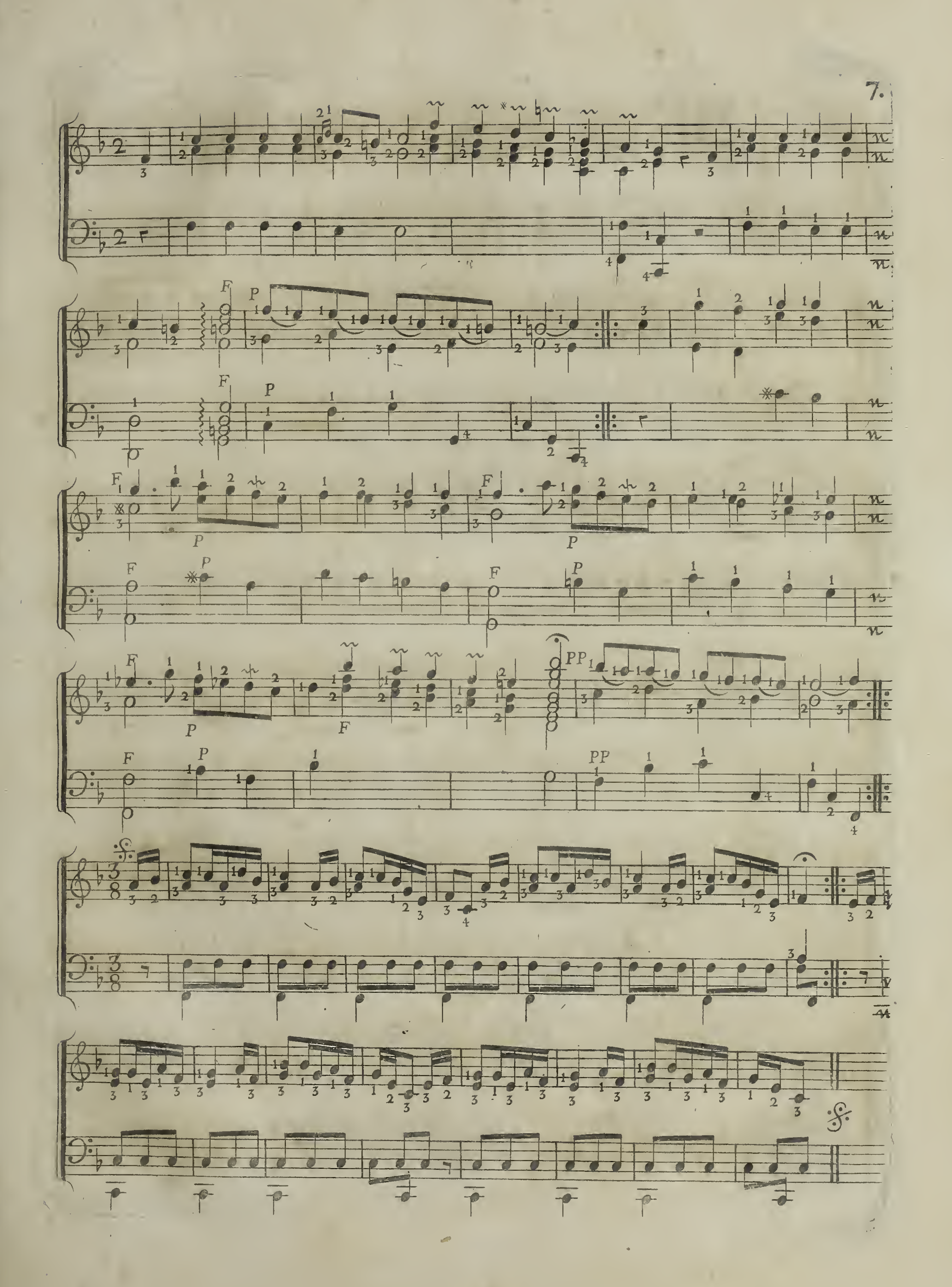

Var. 3.a
Var. 4.a
Var. 5.a

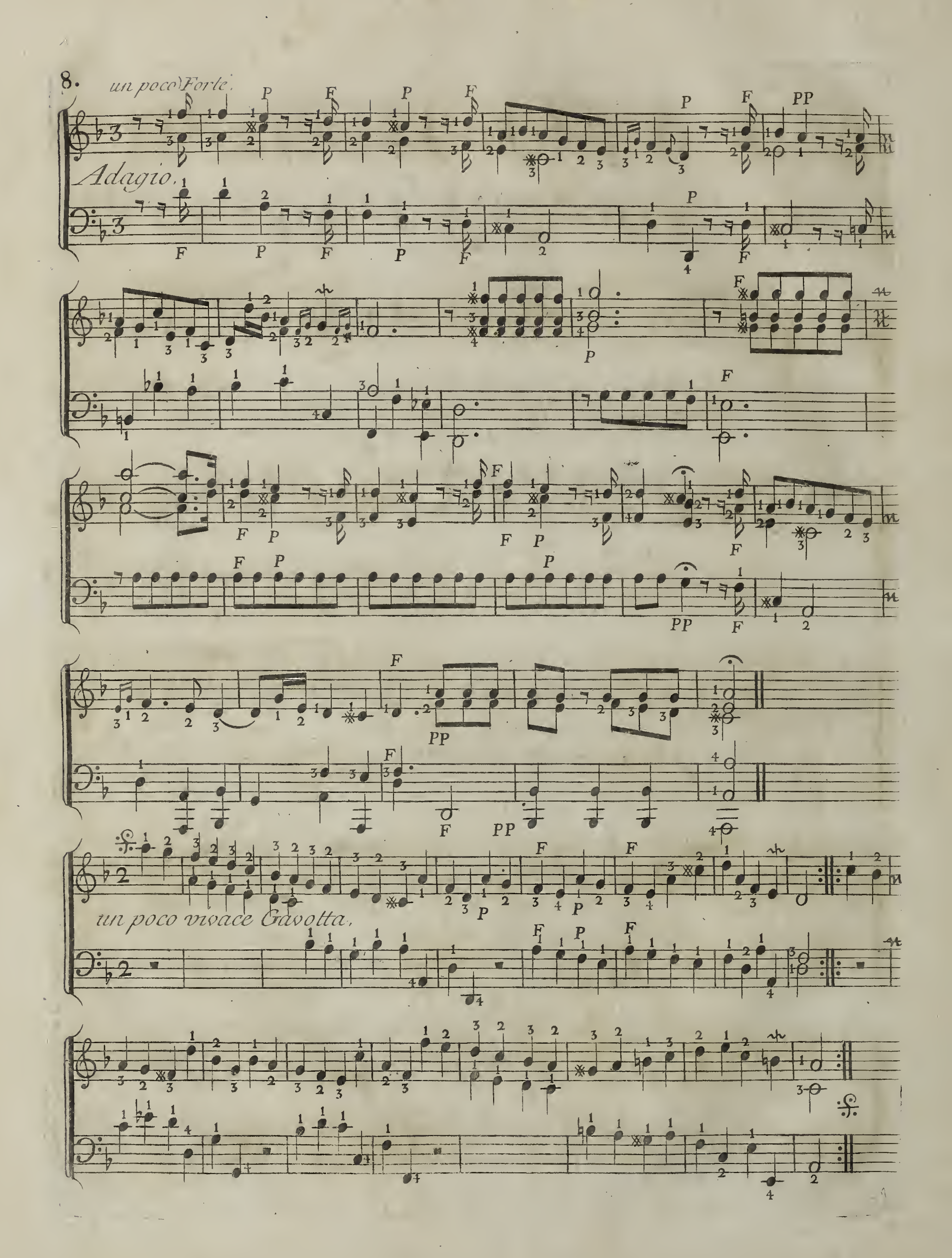

Var. 6.a
Var. 7.a

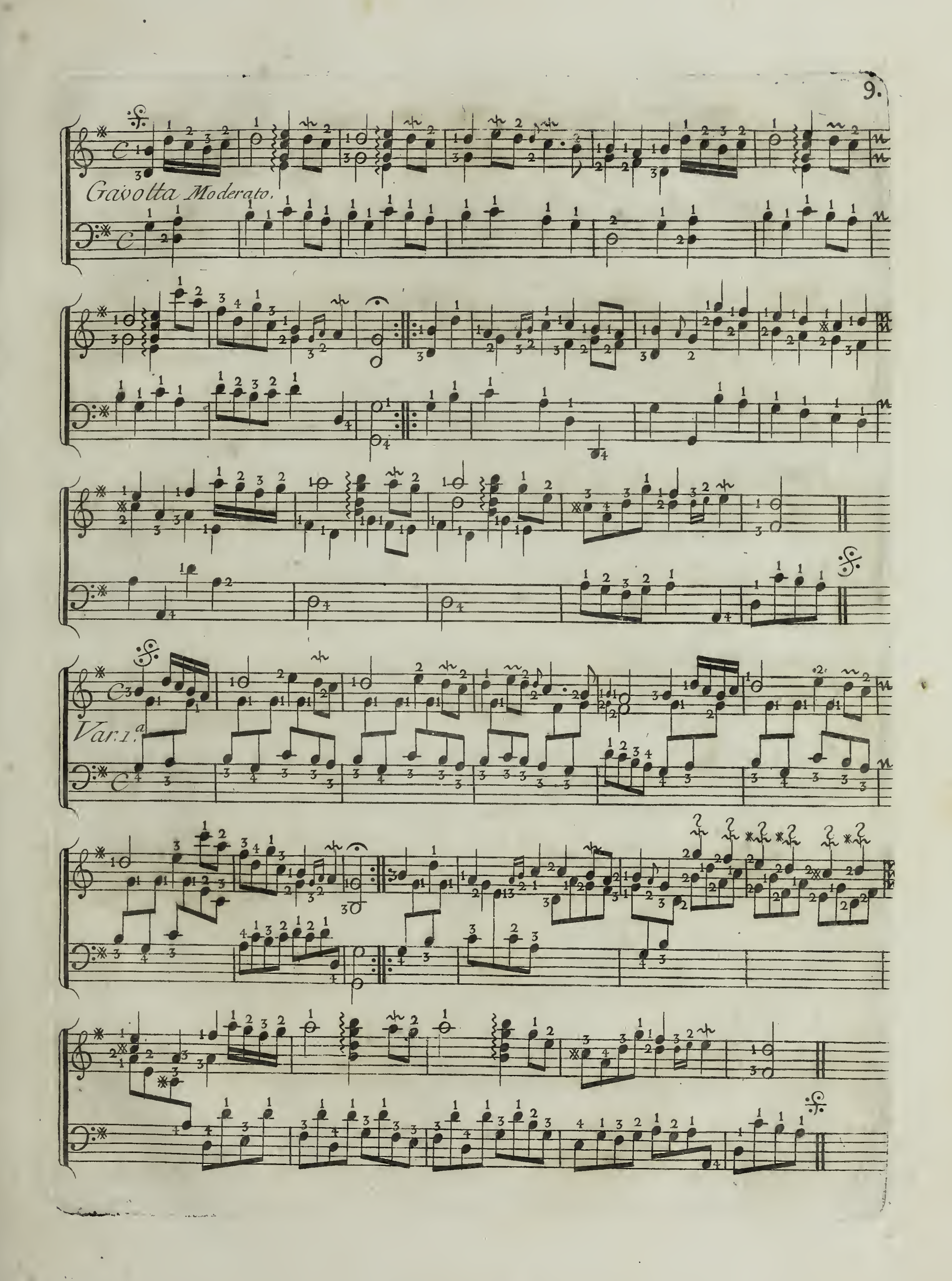

Var. 8.a
Var. 9.a

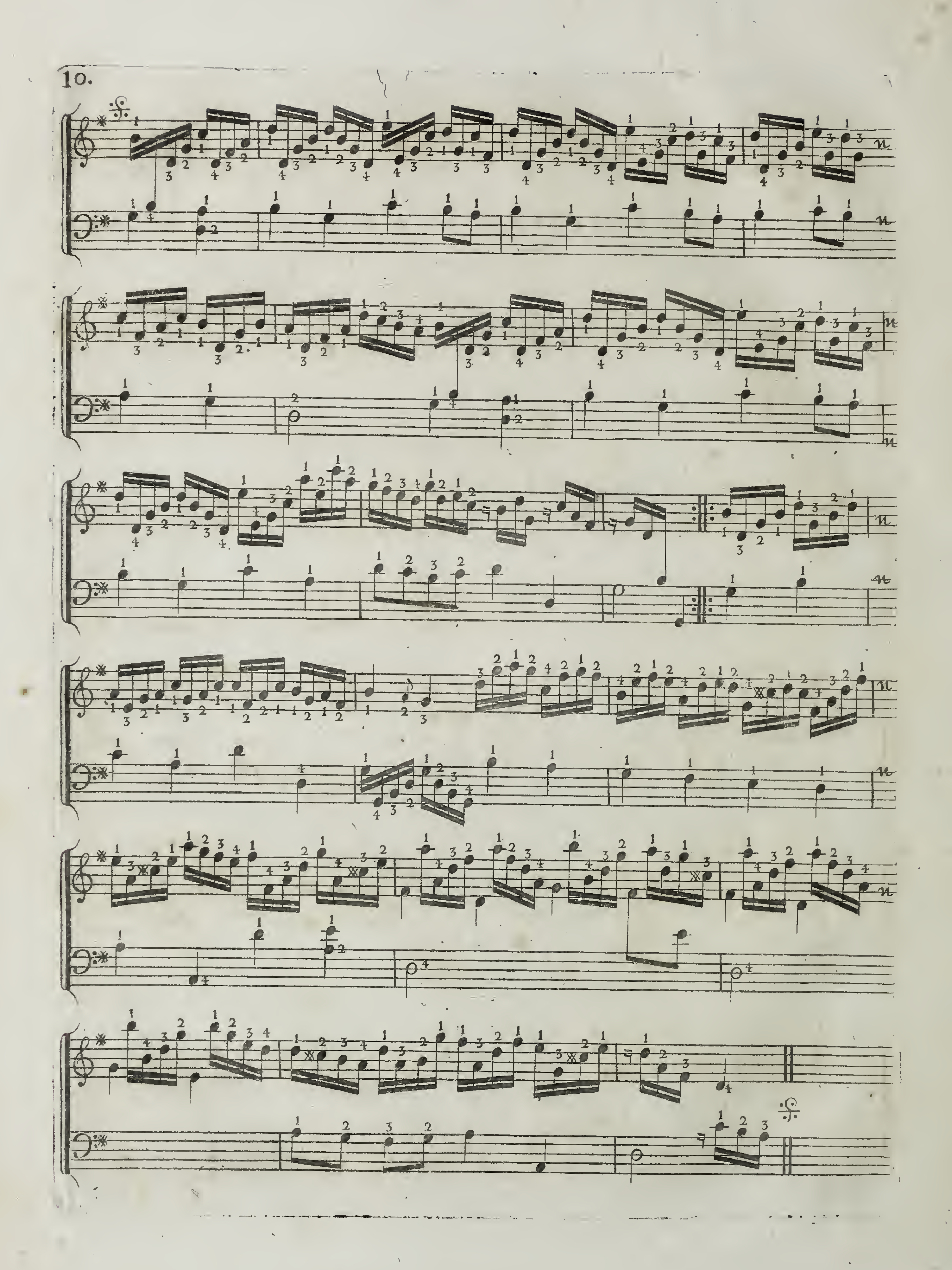

Allegretto.
Adagio.

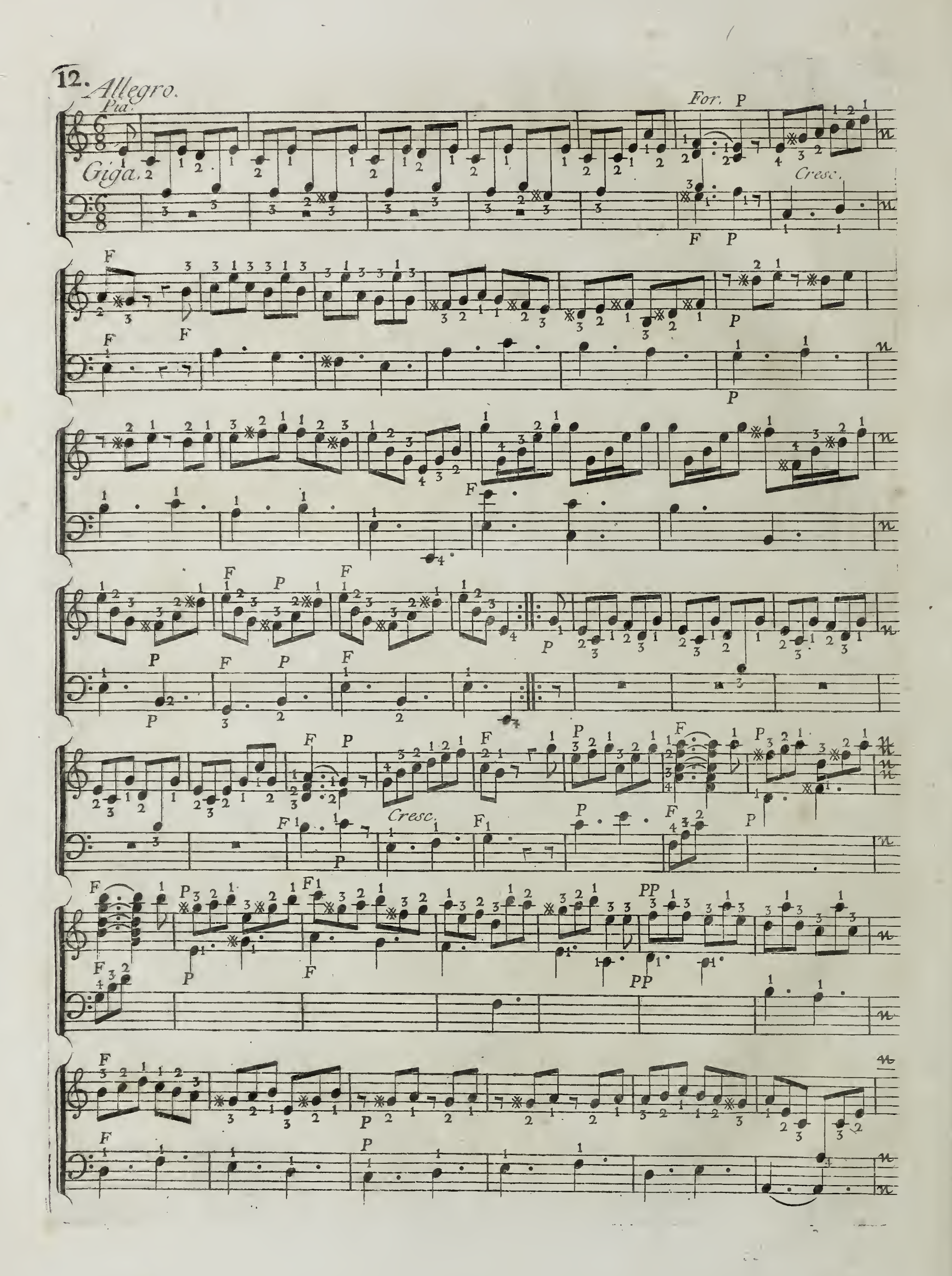

Allegro.
Andante.
P
F

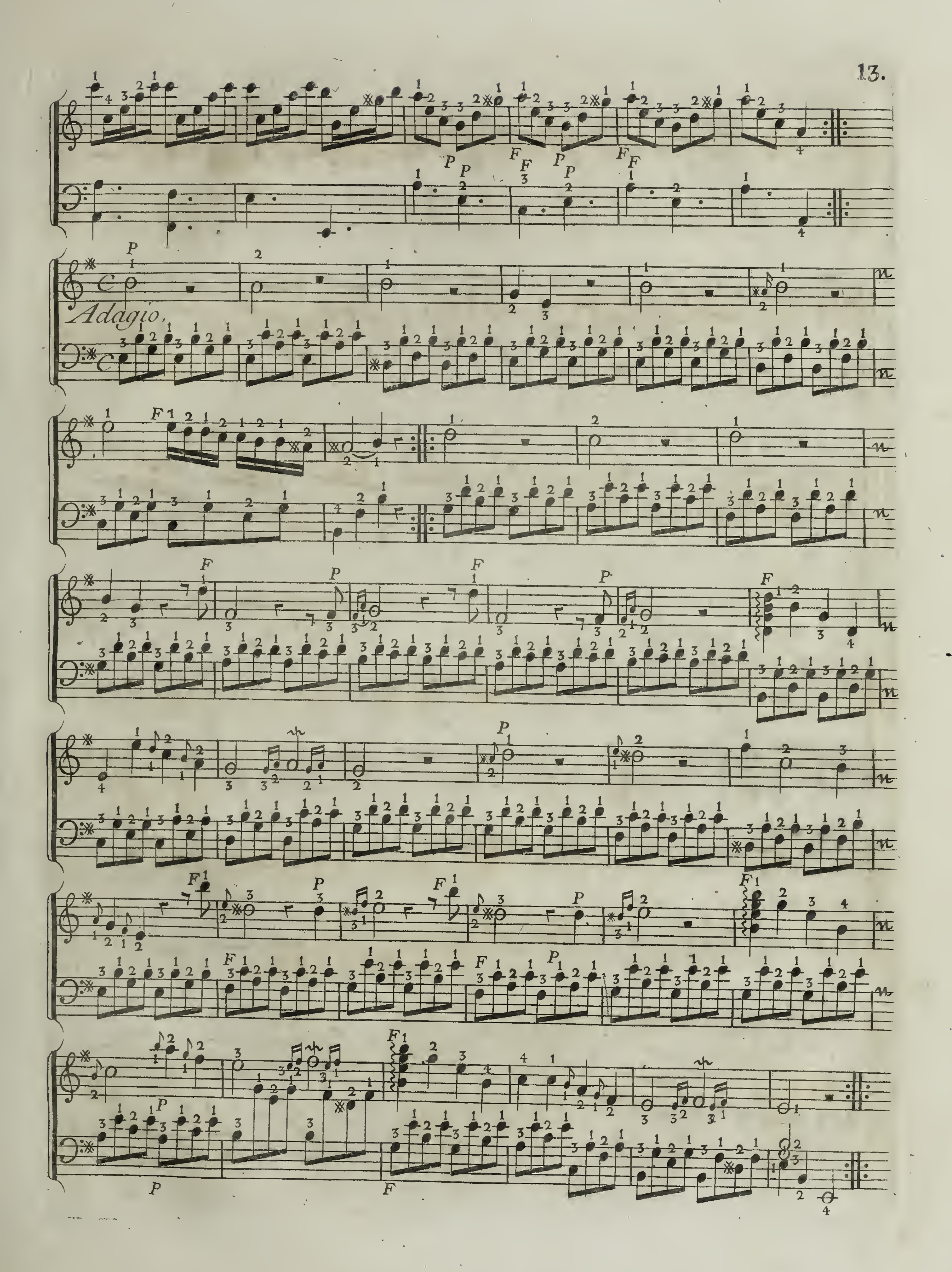


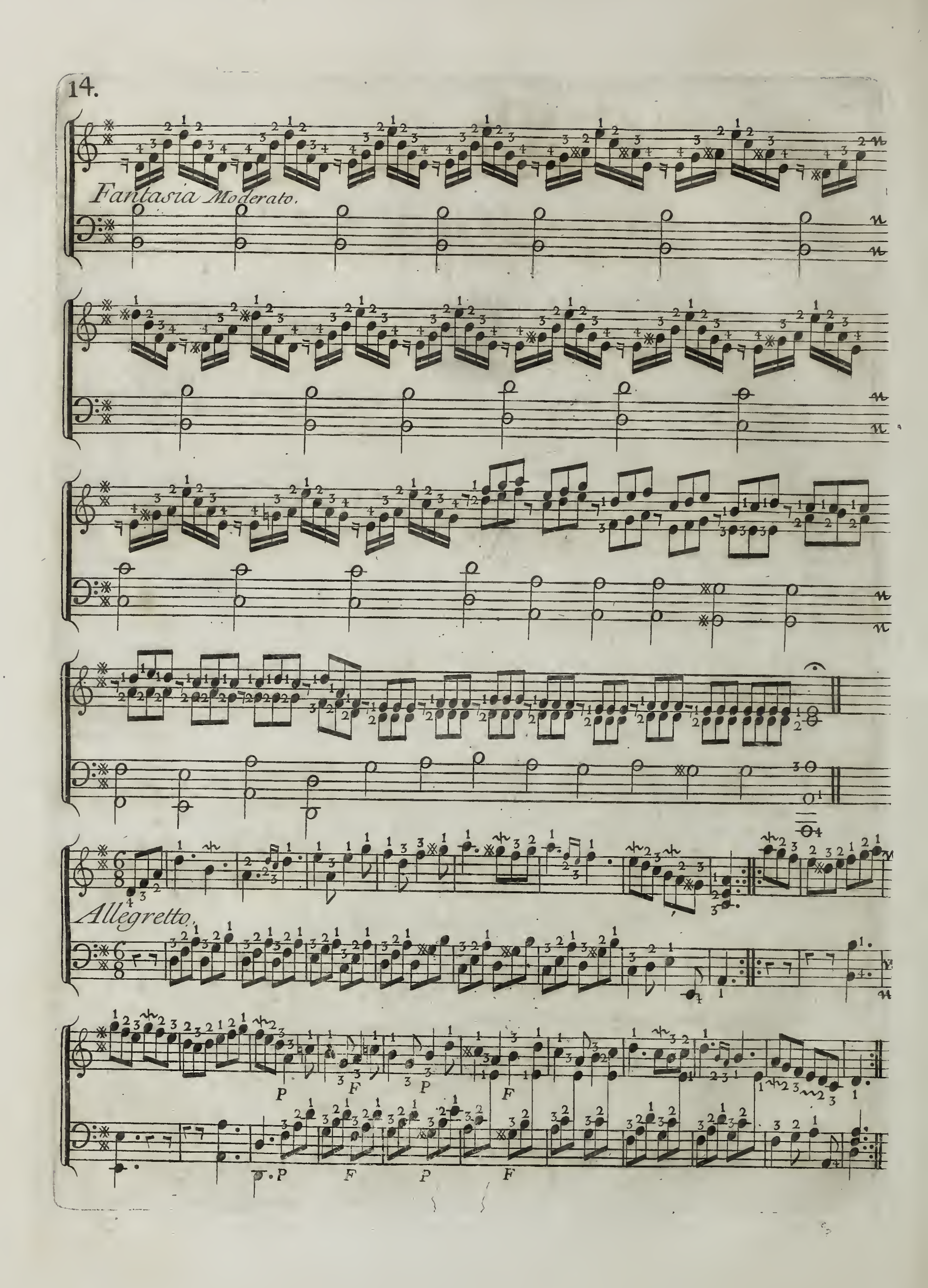

un poco Forte.
Adagio.
P
F
PP
un poco vivace Gavotta.

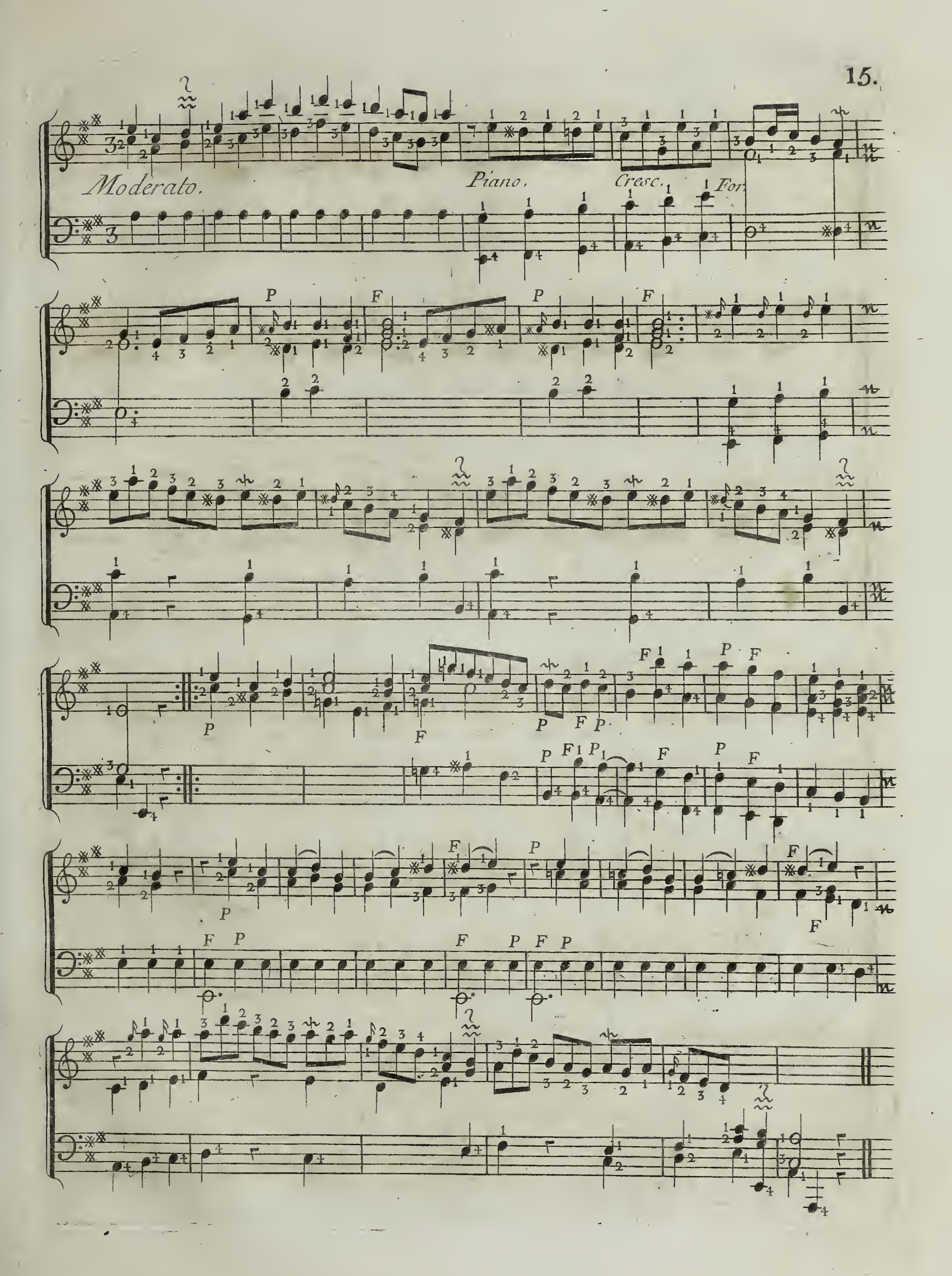

Gavotta Moderato.
Var:1.a

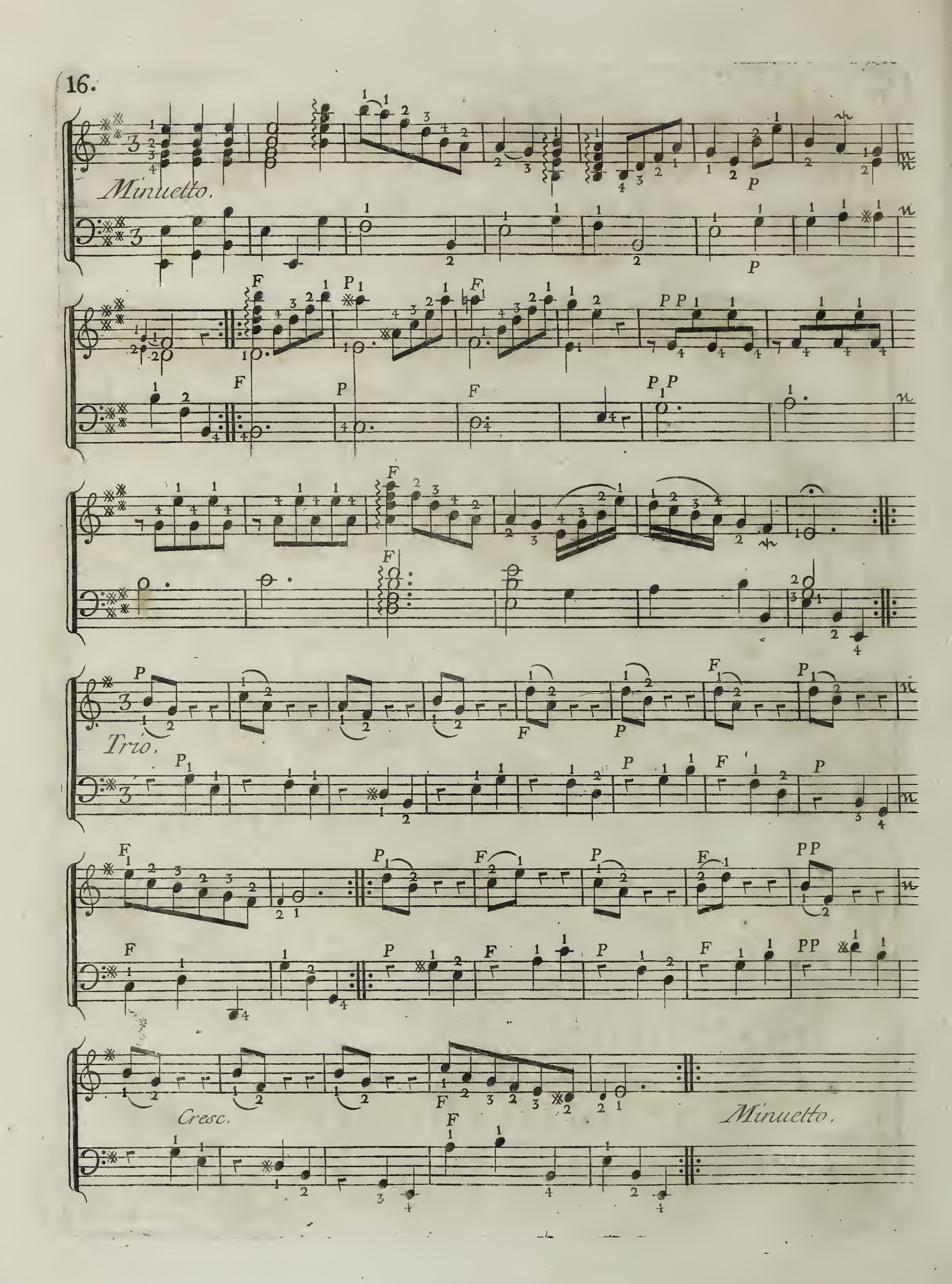


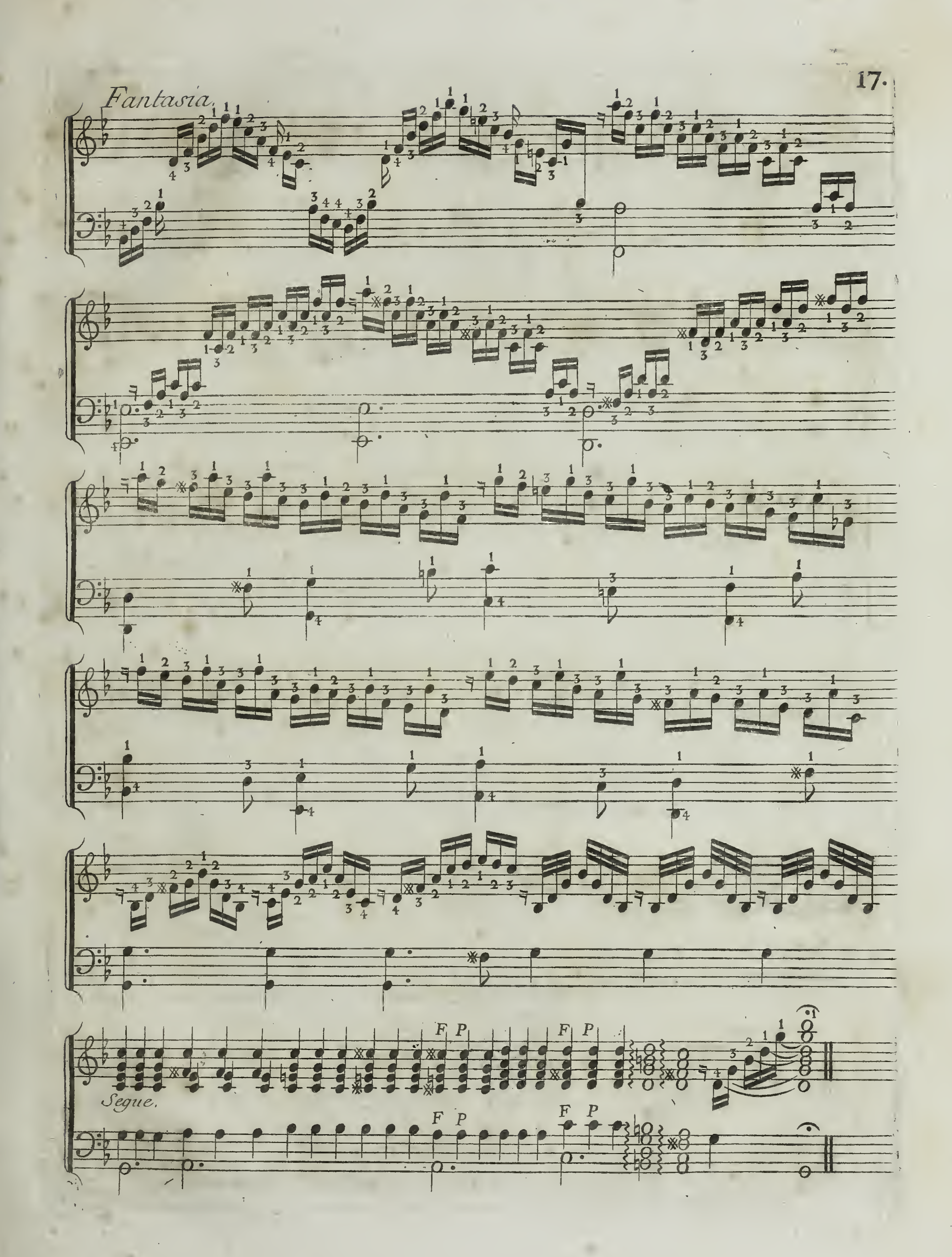

12. Allegro.
Pia.
Giga.
For. P
Cresc.
F P
F
F
P
F
P
P
F P F
F
P
F P
F P
Cresc.
F
P
F
P
F
P
F
P
PP
PP
F
F
P
P


Adagio.

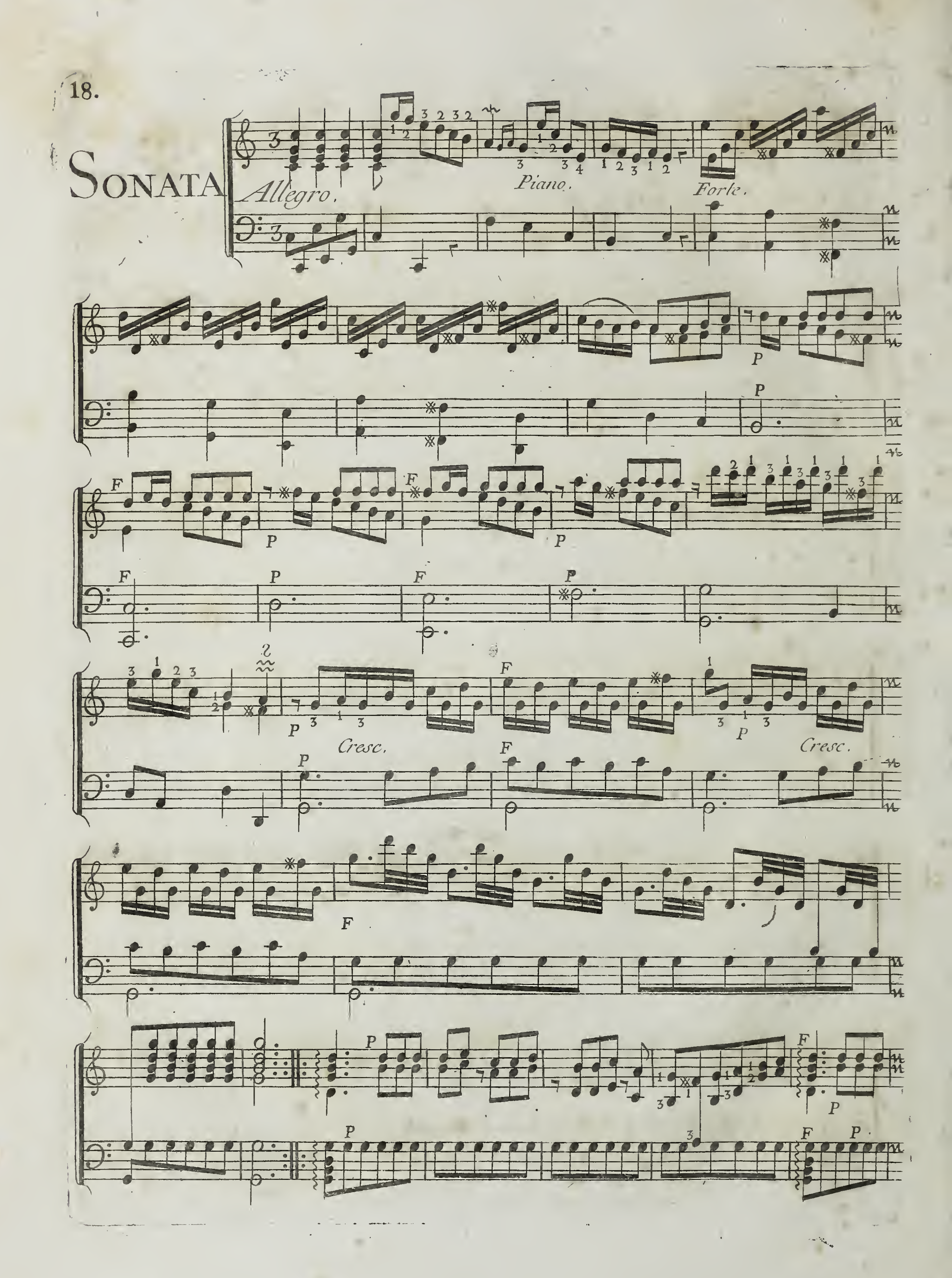

Fantasia Moderato.
Allegretto.
P
F
P
F

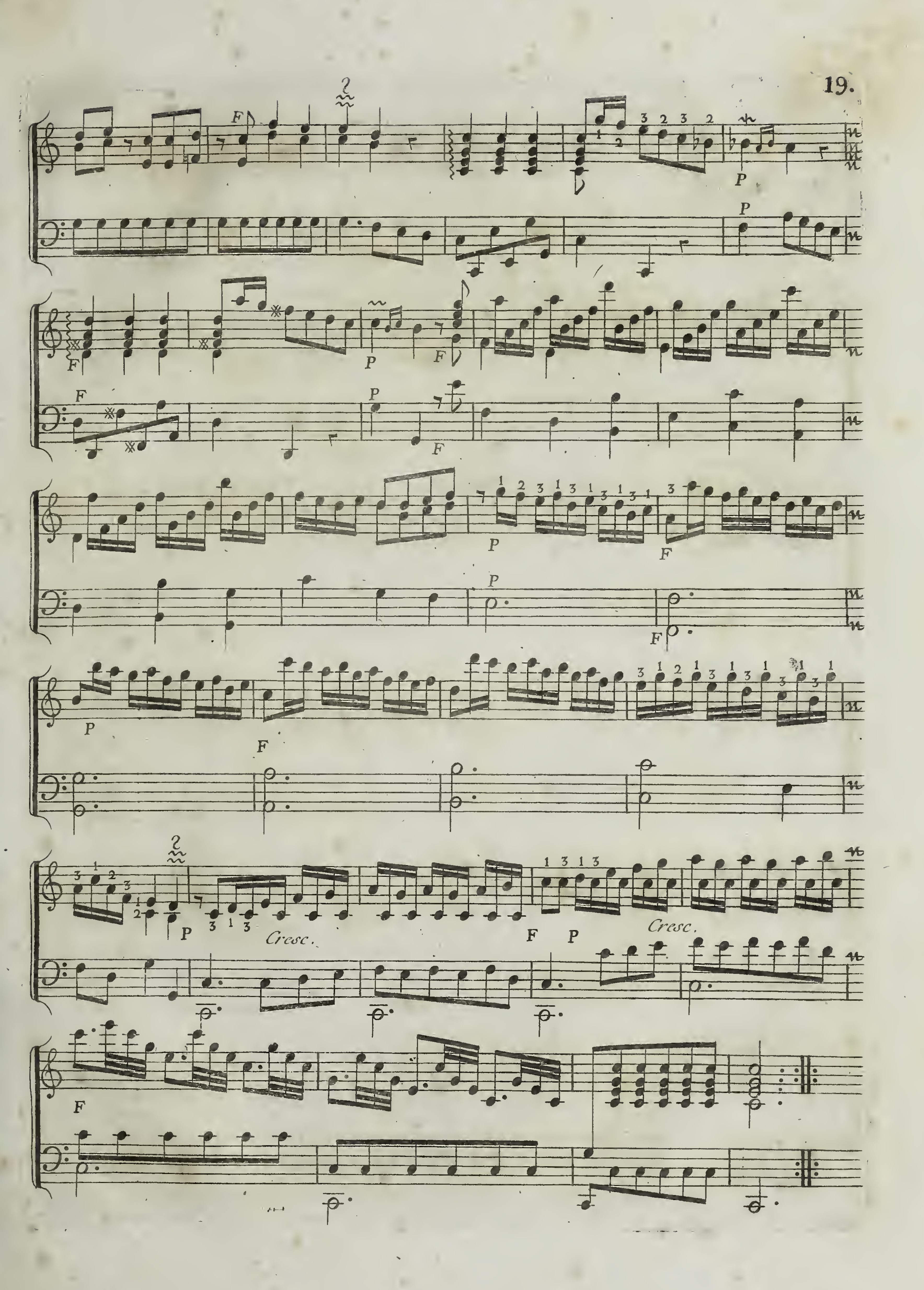

Moderato.
Piano.
Cresc.
For.

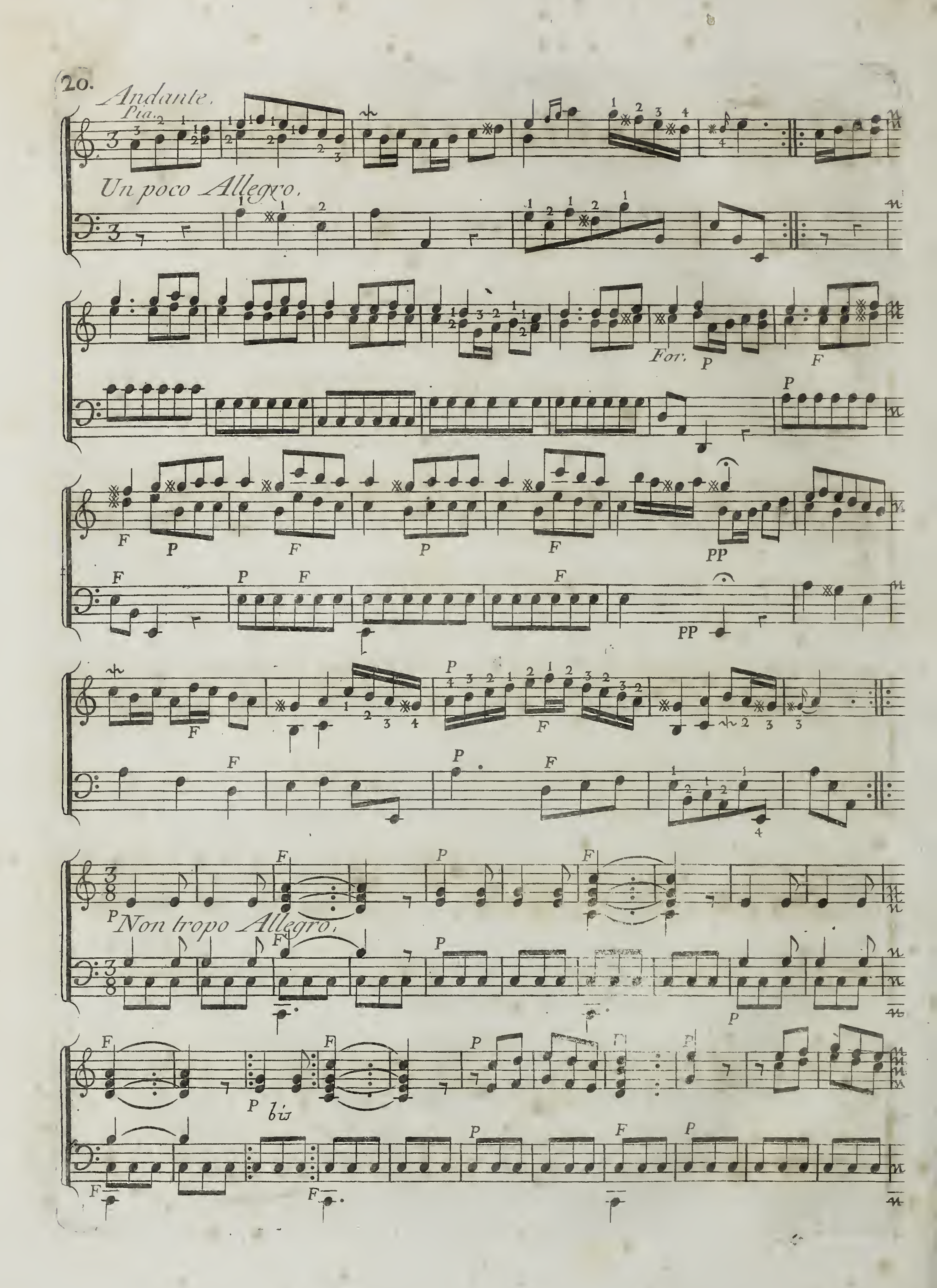

Minuetto.
Trio.
Cresc.
Minuetto.

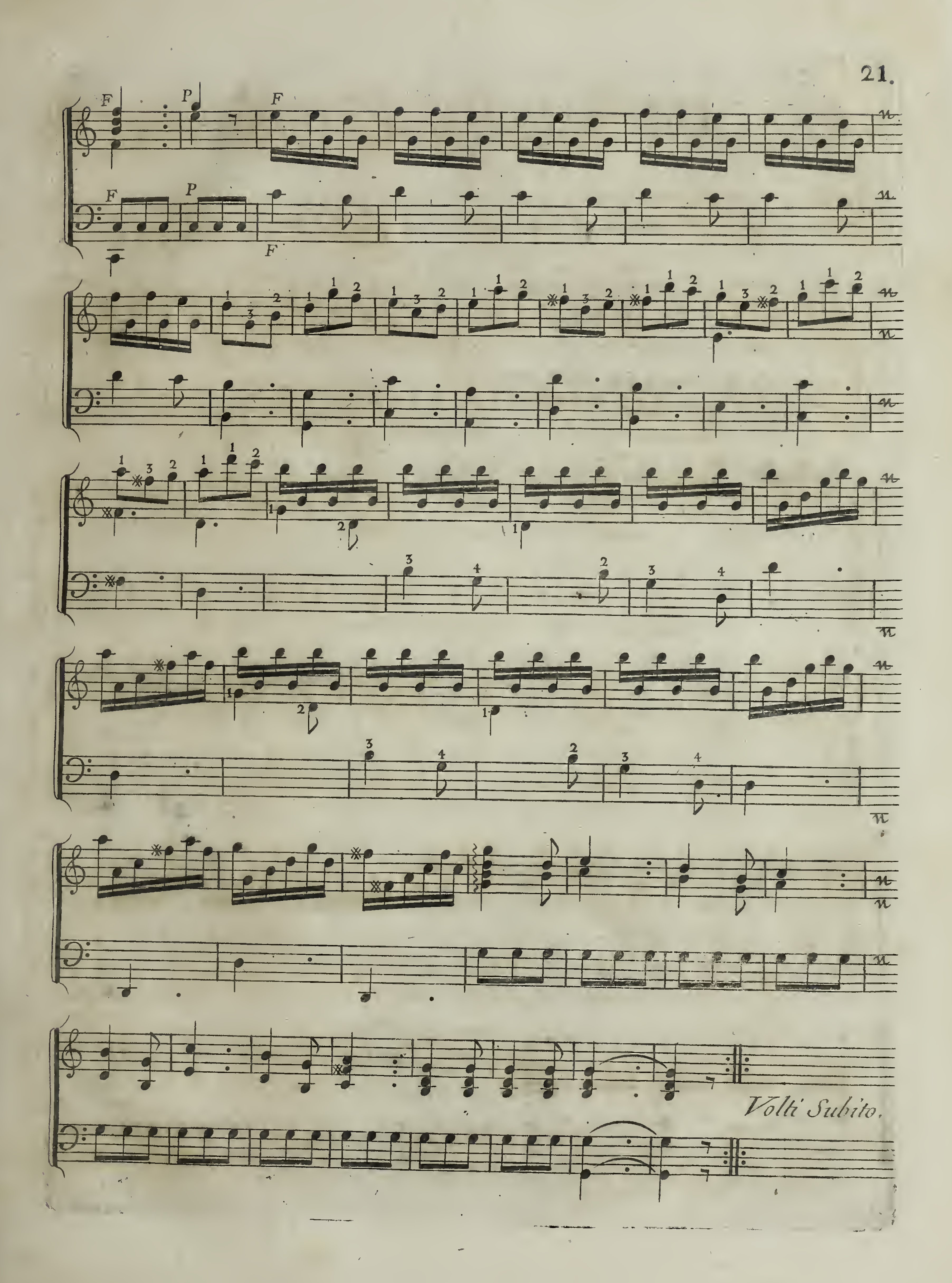

Fantasia
F
P
F
P
Segue.
F
P
F
P

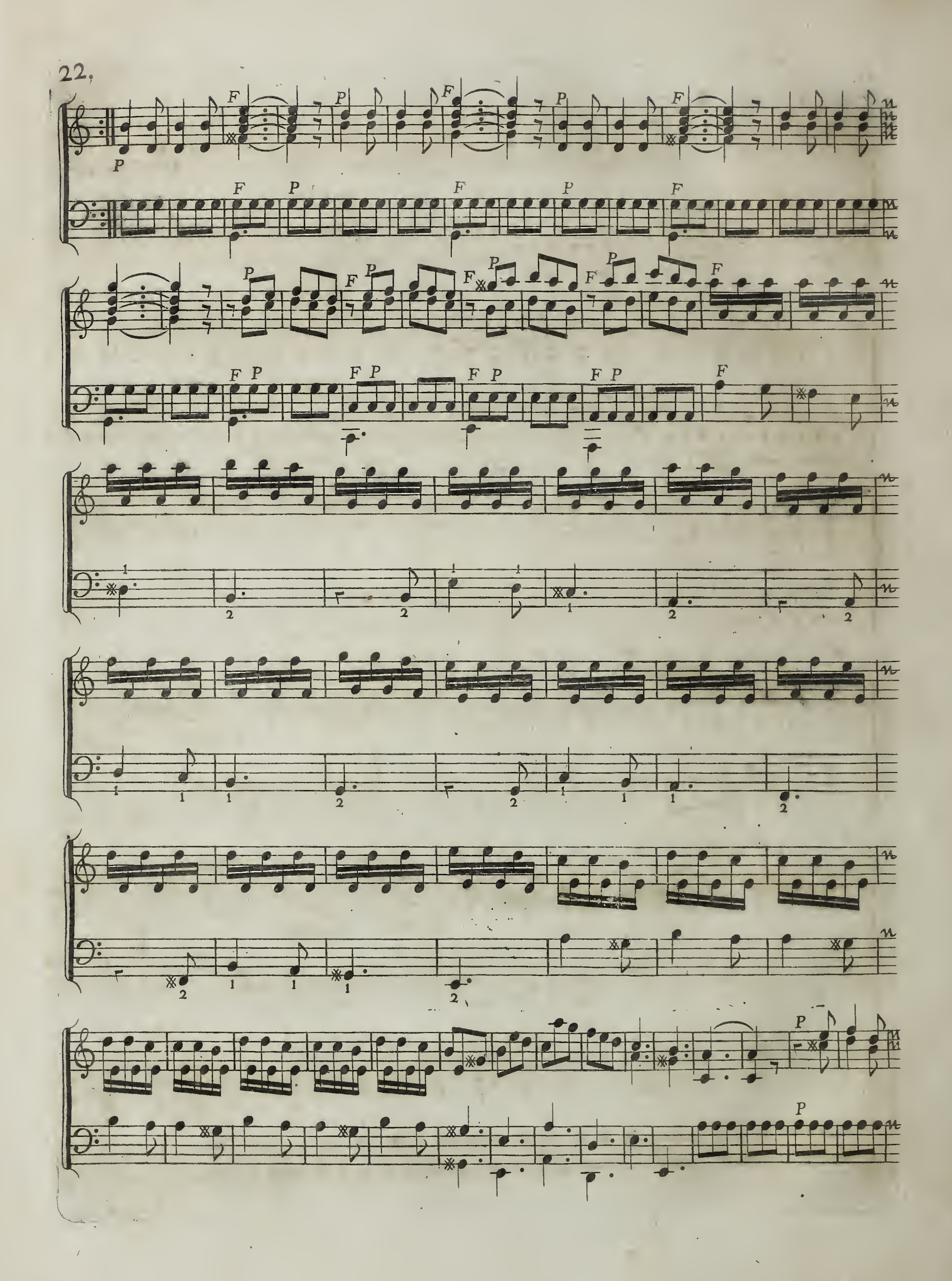
SONATA




Cresc.
Cresc.


Andante.
Pia.
Un poco Allegro.
For.
P
F
PP
Non tropo Allegro.
bis


F
P
F
F
P
F
Volti Subito.


F
P
F
P
F
P
F
P
F
P
F
P
F
P
F
P
F
F
F P
F P
F P
F P
F
P

